BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Saltini: *Il cinema della soggettività* - Laura: *I fratelli Marx e il cinema comico sonoro* - Kezich: *Il romanzo a chiave di Soldati.*

Note, recensioni e rubriche di: *AUTERA, CASTELLO, CHITI, GAMBETTI, LETO, MORANDINI, RANIERI, VERDONE* e un raro scritto di *PIRANDELLO.*

numero doppio

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

ANNO XXV - NUMERO 11-12 - NOVEMBRE-DICEMBRE 1964

Sommario

(Segue a pag. 3 di copertina)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXV - n. 11-12

novembre-dicembre 1964

Direttore

Floris L. Ammannati

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti

Redattore capo

Ernesto G. Laura

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telefono 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

I film della Cineteca Nazionale in distribuzione nel '64-'65

Ecco l'elenco dei film che la Cineteca Nazionale mette in distribuzione — non commerciale — per il 1964-65, alle consuete condizioni :

DANIMARCA

1. ***FROM CAMILLE TO JOAN OF ARC,** antologia del cinema muto danese (1907-1927) a cura di Marguerite Engberg (1972 metri - edizione muta con didascalie in inglese). Comprende brani dei seguenti film : **Kameliadem** (t.l. : La signora delle camelie, 1907) di Viggo Larsen ; **Afgrunden** (Abisso, 1910) di Urban Gad, con Asta Nielsen ; **Ved Faengslets Port** (1910) di Augustus Blom ; **De Fire Djaevle** (t.l. : I quattro diavoli, 1911) di A. Lind e R. Dinesen ; **Dr. Gar El Hama I** (1911) di E. Schnedler-Sorensen ; **Den Sorte Drom** (t.l. : Il sogno nero, 1911) di Urban Gad, con Asta Nielsen ; **Den Flyvende Cirkus** (t.l. : Il circo volante, 1912) di A. Lind ; **Atlantis** (1913) di Augustus Blom ; **Det Hemmelighedsfulde X** (t.l. : Il misterioso X, 1913) di B. Christensen ; **Evangeliemandens Liv** (t.l. : L'evangelista, 1914) di Holger-Madsen ; **Klovnen** (t.l. : Il clown, 1916) di A. W. Sandberg ; **Mod Lyset** (t.l. : Attraverso la luce, 1918) di Holger-Madsen, con Asta Nielsen ; **Blade af Satans Bog** (t.l. : Fogli del libro di Satana, 1919-20) di Carl Theodor Dreyer ; **Heksen** (La stregoneria attraverso i secoli, 1921) di B. Christensen ; **David Copperfield** (1922) di A. W. Sandberg ; **Jeanne d'Arc** (1926-27) di Carl Theodor Dreyer.

FRANCIA

2. **AU BONHEUR DES DAMES (Il tempio delle tentazioni,** 1929) di Julien Duvivier (ed. italiana — muto — 2106 metri).
3. **ENTR'ACTE** (1924) di René Clair (muto - 420 metri).
   A NOUS LA LIBERTÉ (A me la libertà, 1931**)** di René Clair (ed. italiana - 2468 metri).
4. **14 JUILLET (Per le vie di Parigi,** 1933**)** di René Clair (ed. italiana - 2527 metri).
5. **NOUS NE SOMMES PLUS DES ENFANTS (Non siamo più dei ragazzi,** 1933) di Augusto Genina (ed. originale - 2279 metri).
6. **VEILLE D'ARMES (Vigilia d'armi,** 1935) di Marcel L'Herbier (ed. italiana - 2941 metri).
7. **CRIME ET CHATIMENT (Delitto e castigo,** 1935**)** di Pierre Chenal (ed. italiana - 2809 metri).
8. **LES MUTINES DE L'ELSENEUR (l'ammutinamento dell'Elsinore,** 1936) di Pierre Chenal (ed. italiana - 2516 metri).
9. **LA BELLE EQUIPE (La bella brigata,** 1936**)** di Julien Duvivier (ed. italiana - 2670 metri).
10. **UN CARNET DE BAL (Carnet di ballo,** 1937**)** di Julien Duvivier (ed. originale - 3154 metri).
11. **DROLE DE DRAME (L'avventura del dr. Molineux,** 1937**)** di Marcel Carné (ed. italiana - 2179 metri).

12. **MADEMOISELLE DOCTEUR (Salonicco, nido di spie, 1937)** di G. W. Pabst (ed. originale - 3008 metri).

13. **CAFÉ DE PARIS (Caffé internazionale, 1938)** di Yves Mirande (ed. italiana - 2300 metri).

14. **ENTREE DES ARTISTES (Ragazze folli, 1938)** di Marc Allégret (ed. italiana - 2113 metri).

15. **LA FEMME DU BOULANGER (La moglie del fornaio, 1938)** di Marcel Pagnol (ed. italiana - 3003 metri).

16. ***LA REGLE DU JEU** (1939 di Jean Renoir (ed. originale - 1841 metri).

17. **LE JOUR SE LEVE (Alba tragica, 1939)** di Marcel Carné (ed. italiana - 2325 metri).

18. **LA FIN DU JOUR (I prigionieri del sogno, 1939)** di Julien Duvivier (ed. italiana - 2448 metri).

19. **GOUPI MAINS ROUGES (La casa degli incubi, 1944)** di Jacques Becker (ed. originale - 2845 metri).

GERMANIA

20. ***DER STUDENT VON PRAG (Lo studente di Praga, 1912)** di S. Rye (ed. originale -656 metri in 16 mm.).

21. ***MADAME DUBARRY** (1919) di Ernst Lubitsch (ed. cecoslovacca - 1786 metri).

22. **CALIGARI (Il gabinetto del dr. Caligari, 1920)** di Robert Wiene (ed. italiana - 1531 metri).

23. ***TORGUS** ovvero **TOTENKLAUS** (1920) di H. Kobe (ed. bilingue franco-tedesca - 1360 metri).

24. ***VON MORGENS BIS MITTERNACHT** (1920) di K.-H. Martin, dal dramma di G. Kaiser (ed. originale - 1250 metri).

25. ***DOKTOR MABUSE, DER SPIELER (Il dottor Mabuse, 1922)** di Fritz Lang - prima parte : **DER GROSSE SPIELER** (ed. originale - 3582 metri).

26. ***DOKTOR MABUSE, DER SPIELER (Il dottor Mabuse, 1922)** - seconda parte : **INFERNO** (ed. originale - 2582 metri).

27. **DIE STRASSE (La strada, 1923)** di Karl Grüne (ed. italiana - 2195 metri).

28. ***DIE NIEBELUNGEN (I Nibelunghi, 1923-24)** di Fritz Lang - prima parte : **SIEGFRIEDS TOD (Sigfrido)** (sonorizzato con musica - ed. francese - 2270 metri).

29. **DIE NIEBELUNGEN (I Nibelunghi, 1923-24)** - seconda parte : **KRIEMHILDS RACHE (La vendetta di Crimilde)** (ed. italiana - 1926 metri).

30. **DAS WACHSFIGURENKABINETT (Tre amori fantastici, 1924)** di Paul Leni (ed. inglese - 1758 metri).

31. **DER LETZE MANN (L'ultima risata, 1924)** di F. W. Murnau (ed. inglese - 2068 metri).

32. **DER BLAUE ENGEL (L'angelo azzurro, 1929)** di Josef von Sternberg (ed. originale - 2723 metri).

33. **SALTO MORTALE** (1931 di E. A. Dupont (ed. italiana - 2365 metri).

34. **DIE HERRIN VON ATLANTIS (Atlantide, 1932)** di G. W. Pabst (ed. italiana - 2572 metri).

35. **DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Il testamento del Dr. Mabuse,** 1932) di Fritz Lang (ed. francese - 2604 metri).
36. **BEL AMI** (1939) di Willy Forst (ed. originale - 2783 metri).
37. **KOMÖDIANTEN (I commedianti,** 1941**)** di G. W. Pabst (ed. italiana - 2749 metri).
38. **WIENER BLUT (Sangue viennese,** 1942**)** di Willy Forst (ed. italiana - 2989 metri).

GRAN BRETAGNA

39. **CAPE FORLON** ovvero **MENSCHEN IN KÄFIG (Fortunale sulla scogliera,** 1931**)** di E. A. Dupont (ed. italiana - 1904 metri).
40. **MAN OF ARAN (L'uomo di Aran,** 1934**)** di Robert J. Flaherty (ed. originale con didascalie in francese - 2153 metri).

ITALIA

41. **CABIRIA** (1913-14) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone) (2544 metri).
42. ***FABIOLA** (1917) di Enrico Guazzoni (2168 metri).
43. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** - 1° capitolo : **IL FILM MUTO** (1896-1926), a cura di Antonio Petrucci - 1° tempo (2615 metri).
    [a disposizione anche in francese, inglese, tedesco, spagnolo e a 16 mm. in italiano o in francese].
44. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** - 1° capitolo : **IL FILM MUTO** - 2° tempo (1565 metri).
    [a disposizione anche in francese, inglese, tedesco, spagnolo e a 16 mm. in italiano o in francese].
45. **PETROLINI,** antologia comprendente : *a*) **IL MEDICO PER FORZA** (1930) di Carlo Campogalliani, da Molière : *b*) **NERONE** di Alessandro Blasetti (selezione) (1745 metri).
46. **FIGARO E LA SUA GRAN GIORNATA** (1931) di Mario Camerini (2282 metri).
47. **GLI UOMINI, CHE MASCALZONI!** (1932) di Mario Camerini (1812 metri).
48. **1960** (1933) di Alessandro Blasetti (2040 metri).
49. ***ACCIAIO** (1933) di Walter Ruttmann (1929 metri).
50. **IL FU MATTIA PASCAL** (1937) di Pierre Chenal (2669 metri).
51. **CONDOTTIERI** (1937) di Luis Trenker (2248 metri).
52. **IL SIGNOR MAX** (1937) di Mario Camerini (2363 metri).
53. **CAVALLERIA RUSTICANA** (1939) di Amleto Palermi (225 metri).
54. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** - 2° capitolo : **IL FILM SONORO** (1929-1943), a cura di Fausto Montesanti - 1° tempo (2240 metri).
    [a disposizione anche ed. con commento parlato in francese, inglese, tedesco e a 16 mm. solo in ed. italiana].
55. **ANTOLOGIA DEL CINEMA ITALIANO** - 2° capitolo : **IL FILM SONORO** - 2° tempo (2972 metri).
    [a disposizione anche ed. con commento parlato in francese, inglese, tedesco e a 16 mm. solo in ed. italiana].
56. ***QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE** (1942) di Alessandro Blasetti (2576 metri).
57. ***OSSESSIONE** (1943) di Luchino Visconti (3268 metri).
58. **PAISÀ** (1946) di Roberto Rossellini (3446 metri).

SVEZIA E NORVEGIA

59. **KÖRKARLEN (Il carrettiere della morte,** 1920**)** di V. Sjöström (ed. italiana - 1320 metri).
60. **EROTIKON (Verso la felicità,** 1920**)** di Mauritz Stiller (ed. italiana - 1430 metri).
61. **GÖSTA BERLINGS SAGA (I cavalieri di Ekebù,** 1924**)** di Mauritz Stiller - prima parte (ed. italiana - 1612 metri).
62. **GOSTA BERLINGS SAGA** - seconda parte (ed. italiana - 2273 metri).
63. **EN NATT (L'ultima notte,** 1931**)** di Gustav Molander (ed. con didascalie in italiano - 1919 metri).
64. **BASTARD (Il bastardo,** 1940**)** di Helge Lunde (ed. italiana - 2629 metri).

U.R.S.S.

65. **MAT' (La madre,** 1926**)** di Vsevolod I. Pudovkin (ed. bilingue con didascalie in francese e tedesco - 1666 metri).
66. **KONETZ SANKT PETERBURGA (La fine di San Pietroburgo,** 1927**)** di Vsevolod I. Pudovkin (ed. originale - 1866 metri).

U.S.A.

67. **JUDITH OF BETHULIA** (1913) di David Wark Griffith (ed. originale - 1350 metri).
68. **I° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a*) **THE TRAMP (Charlot ortolano, 1815** - ed. italiana) ; *b*) **THE VAGABOND (Il vagabondo,** 1916, ed. francese) ; *c*) **ONE A. M.** (**Carlot beone,** 1916, ed. italiana).
69. **II° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a*) **THE COUNT (Il conte,** 1916 - ed. francese, sonorizzata con musica) ; *b*) **THE PAWNSHOP** (**L'usuraio,** 1916 - ed. italiana) ; *c*) **THE RINK** (**Charlot al pattinaggio,** 1916 - ed. italiana).
70. **III° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a*) **THE IMMIGRANT** (**L'emigrante,** 1917 - ed. italiana) ; *b*) **THE CURE** (**La cura,** 1917 - ed. italiana) ; *c*) **THE ADVENTURER** (**L'evaso,** 1917 - ed. italiana).
71. **IV° PROGRAMMA CHAPLIN :** *a*) **A DOG'S LIFE** (**Ladromania** o **Vita da cani,** 1918 - ed. italiana - 694 metri) ; *b*) **THE PILGRIM** (**Il pellegrino,** 1923 - ed. italiana - 1042 metri).
72. **NANOOK OF THE NORTH (Nanuk l'esquimese,** 1922) di Robert J. Flaherty (ed. italiana - 1746 metri).
73. **THE MAN WHO LAUGHS (L'uomo che ride,** 1928**)** di Paul Leni (ed. italiana - 3028 metri).
74. **HALLELUJAH! (Alleluja!,** 1929) di King Vidor (ed. italiana - 2047 metri).
75. **SCARFACE (Scarface, lo sfregiato,** 1932) di Howard Hawks (ed. originale - - 2400 metri).
76. **FURY (Furia,** 1935**)** di Fritz Lang (ed. italiana - 2140 metri).
77. ***ANGEL (Angelo,** 1937) di Ernst Lubitsch (ed. originale - 2349 metri).
78. ***CITIZEN KANE (Quarto potere,** 1941) di Orson Welles (ed. originale con didascalie in italiano - 3264 metri).

I film segnati con * sono inclusi nel catalogo per la prima volta. Come si vede, su 78 titoli ben 13 sono nuovi. Fra questi ultimi si può segnalare l'antologia del cinema muto danese, di indubbio valore informativo.

Notizie varie

DIBATTITO SUL LIBRO SU ANTONIONI — Giancarlo Vigorelli, Mario Verdone e Tommaso Chiaretti hanno presentato al pubblico e alla stampa li volume di Carlo Di Carlo « Michelangelo Antonioni », pubblicato dalle nostre edizioni di « Bianco e Nero ». La manifestazione, a cui era presente lo stesso regista, che ha infine risposto a varie domande degli intervenuti, si è svolta al Salone Margherita, il « cinéma d'essai » di Roma, sotto l'egida del Teatro Club.

SCHOELLER E SPAAK: ESORDI TEATRALI — Ingrid Schoeller ha formato compagnia col mimo Giancarlo Cobelli per rappresentare alle Muse di Roma la commedia musicale « La caserma delle fate ». Catherine Spaak è stata invece la « voce recitante » di « Pierino e il lupo » di Prokofieff nel corso di un concerto sinfonico diretto da M.o Daniele Paris per l'Accademia Filarmonica Romana.

TAVOLA ROTONDA SUL « VANGELO » A LIVORNO — Dopo aver inaugurato l'anno sociale con la proiezione de *Il Vangelo secondo Matteo,* il Centro Artistico « Il grattacielo » di Livorno ha promosso sul film di Pasolini una « tavola rotonda », che ha avuto luogo nella sala — gremita — del Piccolo Teatro. Hanno parlato, rilevando tutti, da diversi punti di vista, l'importanza e i pregi del film, il teologo p. Saverio Corradino S. J., il critico Ernesto G. Laura, il filosofo prof. Domenico Pesce ed il penalista avv. Luigi Vecchi.

TULLIO KEZICH AUTORE DRAMMATICO — Il nostro collaboratore Tullio Kezich, dopo le sue prove letterarie e cinematografiche, ha felicemente esordito come autore drammatico con « La coscienza di Zeno », ispirato al romanzo di Italo Svevo. La commedia è andata in scena a Genova rappresentata dalla compagnia del Teatro Stabile, con protagonista Alberto Lionello e la regia di Luigi Squarzina. In precedenza era stata presentata in anteprima alla Fenice di Venezia nel quadro del Festival Internazionale del Teatro di Prosa.

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 29 ottobre, a Roma *Claudio Ermelli,* 72, caratterista del teatro (fu uno dei protagonisti di « En attendant Godot » di Beckett) e del cinema; il 2 novembre, ancora a Roma, *Roberto Dandi,* 63, produttore del cinema italiano, titolare della Serena film (fra l'altro, aveva co-prodotto *Le testament du docteur Cordelier,* Il testamento del mostro, di Renoir); ai primi di novembre, a Escondido (California), *John Stuart Robinson,* 86, regista del cinema muto americano (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde* con John Barrymore; *The Single Standard* con Greta Garbo); a Milano, il 12 novembre, *Aldo Silvani,* 73, attore del teatro, del cinema e della TV italiani.

avviso ai lettori

Dal 1° gennaio 1965 la redazione di **"Bianco e Nero"** ritorna a **Via Tuscolana 1524, tel. 74 00 46** (4 linee urbane) - L'amministrazione rimane in Via Antonio Musa 15, tel. 84 80 30

ANTOLOGIA di BIANCO e NERO 1937-1943

Il meglio del periodico del Centro Sperimentale di Cinematografia raccolto in quattro volumi:

Vol. I: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

U. Barbaro, L. Chiarini, R. Arnheim, B. Balázs, V. Nilsen, H. C. Opfermann, G. Groll, R. Spottiswoode.

Vol. II: SCRITTI TEORICI

a cura di Mario Verdone

J. Comin, S. A. Luciani, A. Gemelli, A. Cavalcanti, R. May, L. Chiarini, U. Barbaro, A. Magli, U. Betti, G. Baldini, G. B. Angioletti, T. A. Spagnol, G. Paolucci, P. M. Pasinetti, G. Viazzi, D. Purificato, A. Covi, R. Mastrostefano, L. Solaroli, V. Mariani, G. Fiorini, A. Pietrangeli, G. Della Volpe, V. Brancati, C. Bernari, C. Bo, M. Verdone, L. De Libero, G. Macchia, E. Villa, P. Bigonciari, R. Assunto, F. Vela, G. F. Luzi, F. Pasinetti, G. Dulac, M. Antonioni.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Vol. III: SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Comin - Bartoccioni - Pertile - Cecchi - Bianconi - Casiraghi - Puccini - Cancellieri - Bonajuto - Paolella - Praz - Trompeo - Viazzi - De Franciscis - Fulchignoni - Usellini - Tucci - Pietrangeli - Guerrasio - Magli - Marinucci - Chiarini - Mariani - Antonioni - May - De Santis - Mida

Panorami delle varie cinematografie: Correnti e generi - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi comparate e testo letterario film - Revisioni critiche di vecchi film - Recensioni

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: La kermesse héroïque - Un chien andalou.

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 (a cura di Renato May): Venerdì di passione - Il tiranno - Marcella - La casa di vetro - I tre sentimentali.

Saggi di sceneggiature di film italiani dell'epoca (1937-1942)
Ettore Fieramosca - Scipione l'Africano - Piccolo mondo antico - Addio giovinezza - Gelosia - Alfa Tau - Bengasi - Via delle Cinque Lune - La bella addormentata.

Sceneggiature desunte dal montaggio: L'histoire d'un Pierrot - I proscritti - Variété - A nous la liberté.

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Il cinema della soggettività
(Introduzione ad alcuni problemi nuovi della critica di fronte al cinema contemporaneo)

di VITTORIO SALTINI

Pubblichiamo questo saggio di Vittorio Saltini anche se alcune posizioni rispetto a registi come Antonioni, Fellini, Bergman divergano da quelle assunte dalla rivista in altre occasioni. Il saggio di Saltini ci sembra utile infatti per aprire un discorso sul rinnovamento della critica, a cui « Bianco e Nero » intende portare il suo contributo.

Vorrei incominciare un discorso un po' generale ma concreto sul cinema d'oggi. Ma nella critica cinematografica i discorsi generali sono quasi sempre generici. Pasolini ha osservato che tanti difetti di tale critica si spiegano colla povertà di criteri d'analisi filologica e stilistica. Per lo più prevalgono le tradizioni della critica letteraria, o premesse ideologiche immediate, o un rapsodico gusto soggettivistico. Generiche osservazioni formali si aggiungono esternamente al discorso contenutistico. Ma la povertà dell'indagine stilistica deriva poi dall'incertezza dei fondamenti teorici. Le teorie di Balázs, Pudovkin e Ejženstejn restano ancora le più consistenti. Ma non forniscono un criterio di giudizio alla critica attuale. Contengono scoperte attendibili, ma ormai ovvie; e intuizioni che non sono state finora sviluppate. La recente teoria del « verosimile filmico » di Della Volpe non rappresenta un passo avanti. Continua la serie degli epigoni che cominciò con Arnheim e Spottiswoode: definizioni generiche, schemi non esplicativi ma descrittivi.

L'unica teoria che sia ancora d'una certa utilità alla critica, è quella ch'ebbe la sua prima ed estrema formulazione in Dziga Vertov e nel primo Ejženstejn. Essa poneva l'esigenza che il film fosse costruito su materiale diretto, documentario, indipendente da una sceneggiatura precostituita. Intesa in senso letterale, questa teoria è soltanto una poetica, che limita arbitrariamente il campo dell'invenzione filmica. Ma intesa in senso ideale, essa può valere come indicazione e schema paradigmatico. Indica l'esigenza di dare immediatezza e verità quasi documentaria al materiale e al montaggio di un film (se pur fondato sulla ricostruzione ambientale,

su una sceneggiatura più o meno rigorosa, su temi interiori e soggettivi), e pone l'esigenza di evitare la costruzione spettacolare e scenografica, e la trascrizione d'origine teatrale o letteraria. Così questa schematica teoria diventa un punto di partenza generico, ma efficace, per una critica che cerchi un suo iniziale criterio di distinzione. In tal senso è stata utilizzata da Luigi Chiarini per l'individuazione critica dello « specifico filmico » o del puro film, che tende all'immediatezza documentaria anche quando è film di invenzione (esempi: *Roma città aperta, Paisà, Umberto D.*). E Kracauer ha ripreso questo tema, proponendo un « ritorno alla realtà fisica » attraverso il film; ma in modo estremista, esigendo quasi la registrazione fotografica dei casi della vita quotidiana, sulla base d'un'ideologia peraltro più che opinabile.

Questa teoria del puro film (che si contrappone allo spettacolo cinematografico) resta sempre generica quando cerca d'individuare la forma del cinema autentico. Ma serve alla critica d'ogni tipo di cinema che riesca ad affrontare la realtà psicologica solo adottando strutture letterarie o teatrali, o caricando le immagini d'una atmosfera simbolica che le priva della loro naturale immediatezza documentaria, nella vana ricerca d'un corrispondente visivo dell'analisi psicologica di tipo letterario (a cominciare dal cosiddetto « paesaggio in funzione psicologica »). A critici sensibili come Chiarini lo strumento elementare offerto dalla teoria del puro film è servito a denunciare il carattere parzialmente fittizio dei film di Bergman, di Resnais, di Antonioni o di Fellini. Ma l'elementare distinzione fra puro film e cinema letterario o spettacolare, pur bastando a una prima fondazione del gusto (che è già molto), non aiuta a approfondire l'indagine fino a individuare i complessi problemi che hanno causato un contrasto di fondo all'interno del cinema contemporaneo.

Giungiamo così al gruppo di problemi che mi proponevo d'indicare (e in quest'articolo soltanto d'indicare) in vista d'un discorso generale ma concreto sul cinema d'oggi. Il centro della tesi di Chiarini è quello della scelta d'una materia immediatamente intersoggettiva e visibilmente reale, come campo di scoperta per il film. La condanna della sceneggiatura e dell'« elaborazione della realtà precedente alle riprese » è meno essenziale, giacché è difficile giustificare regole rigide in questa fase di preparazione, e negare che le vie con cui si raggiunge l'immediatezza possano essere infinitamente diverse, complicate e riflesse (estremamente riflesse sono

state in « puri film » come *La passion de Jeanne d'Arc,* La passione di Giovanna d'Arco, di Dreyer o i film di Pasolini; e una struttura intellettuale complessa e intrecciata sta anche dietro i migliori film neorealistici e « documentari » come *Roma città aperta*). Ma il nuovo cinema nella sua parte più significativa non va in direzione di un film tendente al documentario, nel senso dell'indagine immediata sulla realtà naturale e sociale a tutti visibile, come avveniva nel neorealismo. Anche oggi certo si fanno film centrati sulla rappresentazione diretta della vita comune: certi nuovi esperimenti di « cinéma-vérité » (che non contano molto), alcuni film indipendenti americani, certi prodotti del nuovo cinema inglese, o da noi i film di Olmi. Alcuni di questi film sono anche pienamente validi: ma non sono i più significativi della situazione culturale entro cui il cinema oggi si sviluppa. Il nuovo cinema cerca d'affrontare più direttamente, come già hanno fatto la letteratura, il teatro e le arti figurative, i problemi della soggettività, del mondo interiore e intellettuale, e della stessa vita morale del soggetto come artista. E da ultimo certe nuove opere cinematografiche hanno cercato anche di mettere in discussione se stesse e il cinema come mezzo di conoscenza, di inserire il dubbio critico all'interno stesso dell'opera, come già le altre arti stanno facendo da decenni.

Oggi servirebbe una teoria che permettesse di individuare i modi legittimi, e i modi invece illegittimi, presi in prestito dalla letteratura e dalle altre arti, con cui il cinema affronta o può affrontare simili problemi. È l'ora cioè di domandarsi: fra i nuovi registi che affrontano i temi della vita interiore e intellettuale, non vi sono alcuni che perseguono ancora quella purezza filmica, documentaria, che sembra di per sé contrastare con una tematica soggettiva, e che infatti gran parte del nuovo cinema psicologico ha perduto? In che modo la teoria del puro film può essere sviluppata perché possa affrontare la nuova problematica? In che misura i nuovi registi hanno preso coscienza di questa? Quando Godard o Truffaut si dichiarano allievi del Rossellini di *Roma città aperta,* ma poi realizzano film molto più complicati, inseguendo esperimenti linguistici e adoperando contenuti intellettuali non certo immediatamente realistici; quando anche il cinema, come già ha fatto tutta l'arte contemporanea, arriva a mettere in discussione la sua stessa possibilità, introducendo la dimensione critica all'interno dell'opera; basta ancora una contrapposizione intuitiva fra film documentario e film spurio? Forse intuitivamente si possono

anche portare *A bout de souffle* (Fino all'ultimo respiro) o *Vivre sa vie* (Questa è la mia vita) come esempi d'un cinema intellettuale che però s'esprime con immediatezza quasi documentaria; e Bergman o *Otto e mezzo* di Fellini come esempi d'un cinema letterario o spettacolare. Ma tutto ciò resta una semplice polemica di gusto o di corrente, se non si elabora una presa di posizione articolata, fondata su un criterio generale di giudizio, che permetta d'abbracciare quest'orizzonte del nuovo cinema.

Antonioni, Fellini, Pasolini, Bergman, Resnais, Malle, Truffaut, Godard (e prima di tutti Orson Welles di *Citizen Kane,* Quarto potere): è un cinema che più non s'accentra sul racconto ingenuo di storie che imitano la struttura del romanzo tradizionale, del teatro d'intreccio, del racconto d'avventure, del giallo, del nero, del rosa, o si fondano sulla documentazione naturalistica di problemi sociali. È un cinema che nasce dalla crisi di quell'ingenua oggettività, che per quest'arte ultima nata fu l'atteggiamento più naturale, più evidentemente consono alle sue caratteristiche tecniche di fotografia della realtà fisica. Ma ora il cinema vuol affrontare i problemi della soggettività; il nuovo regista è sempre più un autore che si vuol esprimere nel film come il poeta nei suoi versi o il moralista nel suo diario. Un cinema della soggettività era certo apparso anche in passato, soprattutto con Dreyer e Vigo (e coi tedeschi, gli svedesi, Pudovkin, Buñuel, Mizoguchi), ma la struttura esterna del racconto e l'atteggiamento dell'autore di fronte alla sua materia erano rimasti oggettivistici (e sia pure talvolta dell'oggettività fantomatica delle favole o dell'allucinazione). Ma l'ultimo cinema arriva più in là: come ho detto, arriva talvolta fino a mettere in discussione le sue stesse possibilità linguistiche e conoscitive. Nascono film (Godard e, in modo ingenuo, *Otto e mezzo* di Fellini) che esprimono appunto nel proprio interno una autocritica: talvolta a livello soltanto tematico (il caso di Fellini), ma talvolta anche linguistico e formale.

Insomma: il problema detto dello « specifico filmico » si pone in modo nuovo, imposto dalla nuova situazione, nel momento in cui i più significativi registi si trovano ad affrontare i problemi della soggettività e della vita interiore con i mezzi della fotografia, che registra l'atteggiamento esterno, fisico dei personaggi, e l'accadere esteriore delle cose. Il cinema non ha direttamente tutte le possibilità della letteratura, della parola, per esprimere ogni situazione interna. Così il modo più ingenuo e acritico per introdurre

nel film la rappresentazione d'una vita intellettuale e interiore, è di farlo soltanto attraverso le parole pronunciate dall'attore, in modo che il personaggio visibile diventa per lunghe sequenze soltanto il portavoce dei propri pensieri. Frutto di tale acrisia furono i film falliti d'un grande regista ingenuo, *Monsieur Verdoux* (Monsieur Verdoux) o *Limelight* (Luci della ribalta) di Chaplin. Spesso le soluzioni trovate dai moderni, non certo così ingenue, sono tuttavia ancora inadeguate.

Si è registrata in questi anni una polemica fra registi d'opposte correnti, che va ora riconosciuta come una polemica fra una soluzione criticamente consapevole e una soluzione « ingenua » di problemi analoghi, che riguardano la rappresentazione della soggettività nel film. È per esempio la polemica ben nota e clamorosa, ma criticamente fondata, d'una parte della « nouvelle vague » francese (Godard, Truffaut, ecc.) contro i penultimi registi italiani (Antonioni, Fellini). Il significato di questa polemica va molto più in là delle provocazioni personalistiche in cui talvolta si esprime. E critici come Chiarini si rendono conto che certe ricerche della « nouvelle vague » (non però quelle di Resnais) esprimono un ritorno alla consapevolezza dei veri mezzi del film, spesso attenuatasi con l'avvento del cinema parlato e teatrale, e da ultimo per l'intervento di tematiche psicologistiche.

Altrove ho scritto che la soluzione « ingenua » consiste, in buona parte, nel trasferire immediatamente nel cinema una problematica letteraria, nel senso soprattutto dello psicologismo romanzesco, con apparenti innovazioni che prescindono da una vera coscienza dei problemi specifici del film, e quindi nell'evadere in buona parte dall'impegno d'un'originale scoperta filmica della vita. I modi con cui si attua questa evasione sono vari.

Antonioni, per esempio, per descrivere personaggi con una problematica psicologica apparentemente complessa, usa ancora, più di quanto non si creda, i mezzi del neorealismo; cioè li rappresenta come personaggi fondamentalmente condizionati dall'ambiente, non liberi. Ma i personaggi neorealistici erano condizionati anche dai loro bisogni materiali, sicché la loro dipendenza dall'ambiente reale portava a uno scontro effettivo, a una qualche dialettica che manifestava la loro, sia pur embrionale, interiorità, esprimendola in atteggiamenti immediati. Ma i personaggi di Antonioni come mostrano la loro vita interiore? Anzitutto attraverso le parole e attraverso un atteggiamento d'inerzia entro l'ambiente: questo

atteggiamento è scelto una volta per tutte dal regista a simboleggiare il vuoto interiore dei personaggi, e diventa una convenzione e una maniera (che fa sì che Antonioni si ripeta sempre, e sia così facilmente imitabile). Il mondo interiore di quei personaggi è fatto di impressioni momentanee, smarrimenti, angosce, attese svagate: descrivendo tali momenti Antonioni arriva a soluzioni autentiche (in genere un paio di volte in ogni suo film, e per lo più quando il personaggio è solo: per esempio la scena della protagonista allo aereoporto nell'*Eclisse*). Ma appena c'è una relazione complessa fra personaggi, cioè fra individuo e realtà, quella psicologia impressionistica non basta più e la soggettività non sa estrinsecarsi che in gesti ostentati e manierati, e in pseudo-problemi che delineano personaggi pseudo-intellettuali, marionette ideologiche, manichini che sostengono temi della moda letteraria corrente. Antonioni adempie appunto a questa funzione di divulgatore dei temi della cultura corrente (già di per sé non originale) al livello medio del pubblico pseudo-colto cinematografico (qualcosa di smile fanno Fellini, Bergman, Resnais, colorando l'ovvio colla patina della raffinatezza e del difficile). Ma Antonioni presenta questo manierismo come i problemi della soggettività e della cultura del nostro tempo; presenta queste divagazioni orecchianti come scoperte. Senonché personaggi meramente atteggiati, che vivono nell'inquadratura come oggetti condizionati, non basterebbero a esprimere filmicamente la soggettività. Allora egli cerca d'esprimerla, oltre che coi loro discorsi di moda, con due soluzioni « ingenue ». La prima è di creare attraverso le inquadrature un'atmosfera simbolica intorno ai personaggi: lo sfondo, l'ambiente naturale o cittadino, vuol mostrare l'interiorità dei personaggi, il loro orizzonte visivo disumanizzato, snaturalizzato (certa architettura moderna, o l'antico e il naturale sentiti come bellezza perduta). Cioè lo sfondo non è più soltanto ambiente reale, entro cui i personaggi agiscono e che fa da cornice alla loro libera azione: ma esprime un condizionamento psicologico. Il mezzo letterario del « paesaggio in funzione psicologica » si rovescia nel film in condizionamento metaforico (non più in « funzione »), per il naturale prevalere dell'immagine visiva sull'espressione interiore. La seconda soluzione è quella di creare i tempi morti, con l'esasperazione dei tempi reali in funzione psicologica: il tempo reale d'un'azione qualsiasi, nel ristretto tessuto temporale del film appare dilatato, e questa esasperazione è un modo naturalistico assai comodo d'esprimere il senso di vuoto e l'angoscia del

personaggio. Per esempio: un personaggio percorre una strada solitaria: la lunga camminata reale, proprio perché in sé insignificante, pretende di esprimere il senso interiore di vuoto attraverso la vuota immagine della durata. Ma quest'effetto si esaurisce appena lo spettatore vi ha fatto l'abitudine, perché si regge soltanto sul fatto che lo spettatore è stato abituato dal vecchio cinema a ritmi più sintetici. Con questi mezzi (in particolare l'atmosfera simbolica) Antonioni « supera » il neorealismo nel modo più astratto, cioè togliendo all'ambiente e ai personaggi ogni immediatezza, che era la fresca verità neorealistica: dal quasi-documentario neorealista si passa alla soluzione pseudo-documentaria, simbolica. Immagini naturalistiche stilizzate (come già in Visconti) pretendono d'esprimere l'interiorità, ma restano inadeguate e diventano artificiose. L'origine di esse è la descrizione letteraria, e l'inconsapevolezza che l'immagine cinematografica non può, come l'immagine letteraria, esprimere tutta la soggettività del personaggio attraverso atmosfere ambientali: queste possono esprimere impressioni momentanee, ma non tutta una struttura interiore, per rivelare la quale occorre che il personaggio sia non già immerso nell'inquadratura in unità atmosferica coll'ambiente, ma contrapposto all'ambiente in modo tale che la soggettività possa rivelarsi per quella che è, antitesi e opposizione rispetto all'immediatezza dell'ambiente. Il cinema riflessivo, mediato, non si fa confondendo interno e esterno, cioè abolendo l'immediatezza nella suggestione simbolica; ma contrapponendo interno e esterno nella loro rispettiva immediatezza.

Il punto essenziale è, come dovremo vedere in un saggio apposito, che nel cinema (come nelle arti figurative) l'interiorità non può esprimersi in personaggi condizionati dall'ambiente, ma in personaggi liberi, cioè in personaggi che si liberano, contrapponendosi all'ambiente come soggetto a oggetto. L'espressione della soggettività nel cinema è possibile, non colorando l'ambiente di interiorità, di suggestioni, ma mostrando l'antitesi del personaggio reale con l'ambiente reale, sicché il personaggio rivela la sua interiorità, la sua libertà relativa, mediante la contraddizione, lo scontro con l'ambiente, affermando il suo non-condizionamento, la sua libertà. L'interiorità si esprime in immagini come contraddizione all'ambiente esterno, come opposizione che può andare dal giuoco all'affermazione di libertà morale al disperato rifiuto della situazione, ecc.: queste sono, come vedremo altrove, le soluzioni perseguite da Godard e da Truffaut. Il caso di Antonioni è il più tipico in senso

opposto, e di fatto l'ópposizione ad Antonioni è un cardine delle polemiche della « nouvelle vague », e l'antonionismo è la moda più influente sulla via della corruzione letteraria del cinema. Ma questa tendenza a caricare l'inquadratura di significati interiori, togliendo realtà all'ambiente e rinchiudendo nella magia scenografica il personaggio invece di liberare l'interiorità in scontri col reale, è una tendenza che va ben oltre Antonioni, e che anzi in lui si esprime nel modo meno spettacolare e meno artificioso.

Infatti anche l'opera di Resnais si regge sulla costruzione di un'atmosfera di immagini che figurano artificiosamente e fascinosamente le false complicazioni d'un psicologismo letterario, che, al di qua dell'abile trascrizione filmica, si rivela nel suo esplicito manierismo letterario attraverso le parole. Anche Bergman (che recentemente ha raggiunto in questo senso un livello notevole) accompagna a una tematica teatrale-letteraria un apparato d'immagini che fa spettacolo a sé, ed è un suggestivo e favoloso gioco di riflessi culturali più che un'interpretazione diretta della vita. E Fellini, che con *Otto e mezzo* ha allargato la sua tematica, vi ha anche mostrato di nuovo i limiti d'un autobiografismo che si generalizza solo mediante un simbolismo artificioso (quel simbolismo che giunse all'estremo nella *Strada*). Il momento più specificamente soggettivo in *Otto e mezzo* è rappresentato mediante l'esagerazione spettacolare di immagini naturalistiche. In modo ingenuamente (o astutamente) spettacolare i ricordi, i sogni, le fantasie, così gonfiati, sono sommati (non contrapposti) a non meno turgide descrizioni realistiche. L'atmosfera soggettiva è ottenuta trasformando bozzetti di vita di fondo naturalista in questi sogni, ricordi, fantasie, attraverso il procedimento del tutto arbitrario e non verosimile di rappresentare l'interiorità con la dilatazione del reale (come già in Welles), con l'esagerazione luministica o scenografica.

Ecco poi, dopo Bergman e Fellini, che la moda si impadronisce fino alla stupidità della maniera pseudo-rievocativa, e nei film meno adatti vengono introdotti sogni, ricordi e altra materia soggettiva, pseudo-oggettivata nel modo più ingenuo, arcaico e talvolta ridicolo, come se questo rievocare significasse di per sé essere nuovi e moderni (eppure c'erano stati gli espressionisti, ecc.). Sarebbe opportuno che si rimeditasse sul vecchio principio di Balázs, dopotutto non banale, secondo cui le immagini non si coniugano e scorrono tutte al presente. Almeno finché non si trovino soluzioni finora peraltro mai trovate appieno (il tentativo più serio è stato pur

sempre *Smultronstallet,* Il posto delle fragole) resta in discussione che nella successione filmica ciò che viene dopo nel tempo della rappresentazione possa essere legittimamente sentito come un prima nel tempo rappresentato. Ma appunto, è in discussione la legittimità filmica di questa facile imitazione della tecnica letteraria, consistente nel passaggio dall'azione presente al passato rievocato, e dal reale all'immaginario. Ci sono qui vari problemi. Il mezzo letterario (la parola) non si trova di fronte al problema di distinguere formalmente la materia della descrizione oggettiva dalla materia introspettiva. Il contesto verbale fa ciò spontaneamente: non occorre alcun accorgimento per far partecipe il lettore della distinzione, poiché essa è immediatamente data dal significato delle parole nel loro contesto. La singola parola non indirizza naturalisticamente piuttosto che in senso contrario. Ma in un film, che è anzittutto formato di immagini che sono fotografie di cose reali fisicamente percepibili, è discutibile che la pura interiorità (ricordi, sogni) sia sentita come tale, quando è rappresentata in forma pseudo-realista, dando ai moti interiori concretezza di immagini fisiche, simili alle altre, e sia pur arricchite da suggestioni sovrapposte, forme scenografiche innaturali, effetti luministici, ecc. La singola immagine può anche apparire espressiva: ma la forzatura interviene quando si deve attribuire quella materia fantastica visualizzata a questo personaggio, che prima e dopo vediamo nella sua forma naturale: proprio perché le due immagini sono naturalisticamente troppo simili, esse risultano indipendenti, non si riesce fino in fondo a sentire che, per dir così, l'una mostra l'anima di quel personaggio di cui l'altra mostra il corpo. Pertanto, il problema è un altro se tutto il film è non-realista, fantastico come una favola o un sogno, o lascia del tutto indeterminato il rapporto fra realtà e immaginazione soggettiva, come per esempio *Vampyr* di Dreyer. Questo film è quasi una meditazione narrativa fondata sulla visualizzazione del senso della dissoluzione fisica e della morte. Non è un tema psicologico-verbale tradotto in immagini (come in Resnais); ma una meditazione spirituale mediante immagini che traggono la loro immediata suggestione e significazione dalla presenza, nell'inconscio e nella coscienza dell'uomo occidentale cristiano, di un'oscura tradizione di figure significative più o meno indeterminate, a cui in quel film si è cercato appunto di dare una forma espressiva. Da questo fatto particolarissimo e quasi unico scaturisce la validità delle suggestioni fantastiche di quel film. Ma in generale, solo una conven-

zione intellettualistica, esterna alle immagini, consente di visualizzare fisicamente le idee d'un personaggio. Questo ingenuo rievocare poggia per lo più su convenzioni calcolate: atteggiamento contemplativo e svagato del personaggio, o la macchina che s'avvicina al suo viso, o mutamenti clamorosi della luce o della musica, ecc. Ma soprattutto, solo una riflessione puramente intellettualistica (non un'intuizione immediatamente conseguente alle immagini) permette allo spettatore di rivivere come passato d'un personaggio già visto, un'azione che questo personaggio compie più tardi nella successione materiale del film: nulla nell'immagine e in particolare nella figura del personaggio impone quella retrocessione nel tempo che le parole significano così facilmente. Ancora meno intuitivo è attribuire a un personaggio filmico il suo passato nella forma di un'incarnazione fisicamente irriconoscibile (come per esempio quando un personaggio adulto ricorda se stesso bambino: cosa nell'immagine del bambino può porre una relazione necessaria con quell'immagine dell'adulto? Nella letteratura il problema non esiste, perché l'immaginazione del lettore ricostituisce l'unità fra le due immagini proprio per la loro parziale indeterminatezza). La scena rievocata può esser bella in sé (così il ricordo d'infanzia nella seconda parte di *Ivan Groznij*, La congiura dei Boiardi, per citare il caso del resto più riuscito ch'io ricordi), ma non è mai del tutto espressiva come ricordo. La visualizzazione oggettiva d'una vicenda del passato, raccontata ad altri da un personaggio del film, può essere già più intuitiva, anche se assai convenzionale. Questo problema del rapporto fra presenza fisica e immaginazione soggettiva nel cinema, che trova la sua falsa soluzione quando si caricano le immagini d'un'atmosfera soggettivistica, ha un corrispettivo nei problemi sollevati dall'intervento della parola nel film, e dall'uso della confessione verbale dei personaggi: ma qui converrà tralasciare questa nuova serie di questioni.

Accennando sopra ai modi spuri di rappresentare la soggettività, il mondo intellettuale e i problemi del cineasta come artista, nel cinema; ho aggiunto che si pone il problema della possibilità di rappresentare in autentiche immagini filmiche una materia così complessa e apparentemente lontana dall'immediata evidenza fisica dell'immagine cinematografica. In che senso e misura vale ancora, di fronte a queste nuove esigenze, l'esigenza generale chiariniana dell'immediatezza naturale dell'immagine, della quasi-documentarietà del materiale linguistico? È qui che ci aiutano le ricerche, sia critiche che arti-

stiche, di Truffaut e di Godard, il quale ultimo soprattutto persegue la soluzione di questi problemi con grande consapevolezza sia intellettuale che estetica. Da noi, c'è poi il caso di Pasolini, che giunge al superamento interno del neorealismo, attraverso la composizione stilistica d'una materia immediata (tendente al quasi-documentario di asciuttezza rosselliniana) con una tematica che usa quella materia per esprimere una visione criticamente riflessa, soggettiva, religiosa del mondo. Questa composizione di Pasolini non è una confusione soggettivistica di interno e esterno (come nelle compiaciute atmosfere pseudo-realistiche di Visconti e Fellini): infatti il materiale è conservato nella sua purezza, quasi fotografia di volti, di muri, di cose, inseguito in una ricerca di essenzialità che esprime l'ansia di ritrovare nel documento immediato della figura umana il significato archetipico della pietà religiosa. Il mondo sociale preborghese è inseguito come supporto d'un recuperabile sentimento religioso primitivo, cioè come pretesto tematico per la ricostruzione sentimentale d'un modo ingenuo di recitare il rito della vita: un pretesto manieristico, nel senso legittimo del termine. Si pensi come in modo analogo Truffaut usa la materia del film d'appendice, della trama tradizionale alla Carné, per una composizione genuinamente manieristica, in cui un malinconico sentimento soggettivo di nostalgia intellettuale, quasi un volgersi indietro alla ricerca d'una verità sfuggita, trova però la sua struttura entro le forme stabilite del racconto ingenuo cinematografico: quasi un rifacimento per disperazione. Da ciò l'incomprensione del giudizio, quando si criticano in base a criteri naturalistici fondati sulla trama o lo sviluppo psicologico, film manieristici (in senso positivo, date le condizioni critiche dell'arte contemporanea) come questi di Pasolini e di Truffaut, che eludono un significato realistico e psicologistico diretto.

Più in particolare, Godard e Truffaut non si limitano a una serie di rifiuti, che nascono dalla consapevolezza dei veri problemi del linguaggio filmico: il rifiuto del « flash-back », e della rappresentazione visiva di sogni o fantasie; il rifiuto d'ogni soluzione soggettivistica ingenua, il cui caso estremo (criticato acutamente da Truffaut) sarebbe il tentativo d'un film tutto in soggettiva, in cui il protagonista s'identifica con la macchina da presa, e quindi non si mostra; la denuncia del carattere « ingenuo », inconsapevole, della soluzione di Antonioni (che pur resta quella esemplare nell'altro senso); e ancora, il rifiuto della grande produzione industriale nel cinema, che tende inevitabilmente a divulgare in senso spettacolare e secondo

schemi di moda anche la tematica interiore e critica, producendo prodotti aggiornati ma fittizi (l'ultimo Fellini è il caso tipico), utili soltanto per la diffusione media d'una cultura artistica che fa le sue scoperte ad altro livello. E non si limitano neppure a porre una serie di esigenze sia produttive che formali: come l'esigenza di un cinema economico, di produzione indipendente, che nasca ormai quasi come un racconto o un diario, uno strumento d'analisi morale e di ricerca linguistica; e, sul piano delle ricerche formali, l'esigenza e il tentativo di riconquista e sviluppo della consapevolezza stilistica propria della grande tradizione filmica d'anteguerra (la consapevolezza e le scoperte di Dreyer, Murnau, i russi, Vigo, e, almeno sul piano linguistico se non creativo, Dupont): consapevolezza poi perduta con la diffusione e le facilitazioni del sonoro. Tutto questo non basterebbe. Ma a fondamento di tutto ciò vi è, essenzialmente in Godard, la presa di coscienza critica (che peraltro in lui non resta a livello critico, ma porta a invenzioni linguistiche e a soluzioni artistiche sempre nuove) delle esigenze nuove che pongono al cinema i problemi della rappresentazione della soggettività e del mondo intellettuale: anzitutto il problema di conciliare questa tematica soggettiva e intellettuale (naturalmente riflessa e mediata) con la primaria esigenza d'immediatezza fisicale e di documentarietà del film (con annessi problemi della recitazione, del rapporto attore-ambiente, della documentarietà e non-simbolicità dell'ambiente; e del rapporto nuovo e complesso di contrappunto fra l'immagine più puramente filmica e il parlato più intellettuale e funzionalmente essenziale: e, oltre il parlato, la didascalia, ecc.).

A proposito del parlato, si può anche accennare che il vecchio problema del rapporto fra visivo e parlato nel cinema non si pone affatto nel modo con cui lo formulano certi teorici recenti, come per esempio Della Volpe, per il quale il parlato vale come « ausilio indiretto per la complicazione degli effetti », o i valori verbali funzionano come « occasioni plastiche », sempre comunque in una posizione di subordinazione del parlato al visivo o al massimo di parallelismo. Certo vi è all'opposto il caso del parlato che resta « inconsumato » nel suo livello estetico autonomo, cui si aggiunge l'illustrazione cinematografica imitativa e subordinata, come avviene nelle riduzioni di Olivier da Shakespeare. Ma vi sono anche i casi in cui l'immagine è spettacolare illustrazione di un parlato che resta inespressivo e teatrale, come talvolta accade in Bergman, e accadeva in Clair, in Carné e nell'ultimo Ejženstejn. Ma l'alternativa reale non è fra il parlato

meramente sommato alle immagini e il parlato come occasione plastica per le immagini. Certo è legittimo nel cinema quest'ultimo uso del parlato, uso funzionale che è sempre valso soprattutto per il cinema d'azione. Ma il problema del parlato è poi assai più complesso. L'originalità del cinema sonoro non può riscontrarsi a sufficienza nel riconoscere la funzione del suono come « ausilio indiretto » (specie per la visualizzazione dell'analisi psicologica) e come « occasione plastica » per il montaggio delle immagini. Il parlato non è soltanto un mezzo per l'arricchimento delle occasioni espressive di un cinema che resta lo stesso che il cinema muto, quest'arte figurativa. Il cinema parlato è un cinema di parola e immagine, entrambre pienamente essenziali, che non si sommano perché si corrispondono, ma sono dialetticamente composte. Il parlato può trovare la sua funzione essenziale rispetto all'immagine, solo in un rapporto di complementarità, assai complesso e tutto da esaminare; in un rapporto dialettico che non consiste né nel parallelismo, né in una traduzione dell'un elemento nell'altro, ma piuttosto in una sorta di contrapposizione. Anche su questo problema i teorici classici si dimostrano più profondi degli epigoni successivi. E lo prova il « Manifesto dell'asincronismo », e meglio ancora altri scritti di Pudovkin, dove sono intuiti i primi elementi d'un rapporto di contrapposizione e dialettica fra visivo e sonoro (i concetti di non-coincidenza, contrappunto, montaggio del suono, « duplice ritmo di suono e immagine », e la condanna del « monotono parallelismo »). Di là si potrebbero ancora prendere le mosse per uno sviluppo del problema. Ma appunto, Godard dà indicazioni importanti, sia critiche che soprattutto artistiche, anche in questa direzione. Resta comunque la necessità di dedicare una ricerca speciale al problema del parlato, ponendolo anche in rapporto al problema generale della rappresentazione della soggettività nel cinema.

Ma tralasciando ora ciò per avviarsi a concludere, la domanda essenziale resta dunque: in che senso un cinema della soggettività può raggiungere quell'ideale immediatezza quasi-documentaria, in modo che, come dice Godard, davvero « tutte le strade portino a *Roma, città aperta* »? Come si esprime l'interiorità in atteggiamenti e azioni oggettive e in rapporto all'ambiente? Come si guarda il mondo partendo dalla soggettività, ma con occhi puri, in modo cioè che il materiale della raffigurazione non sia deformato in partenza dalla proiezione simbolica? E quali sono le possibilità autonome della parola nel contesto del film, le sue possibilità dialettiche in rapporto alle immagini? E infine, cos'è esattamente quest'esigenza di immedia-

tezza del materiale linguistico del film? Su quali ragioni estetiche si fonda? È essa davvero esclusiva del cinema? Questo è fino a oggi un probléma non chiarito.

Insomma, come dicevo all'inizio, un discorso generale ma concreto sul cinema deve saper individuare la situazione del più complesso cinema contemporaneo e delle sue difficoltà, delle opposte vie che segue, le quali a mio avviso sono una buona e l'altra sbagliata, imponendo così certe scelte alla critica. scelte che questa non può giustificare se non cercando i suoi fondamenti teorici. Naturalmente dire che si tratta di scegliere fra Godard e Antonioni o fra Godard e Bergman, può valere solo quando questi autori sono presi come esempi in un discorso generale; salvo poi a riconoscere in concreto i meriti specifici di ciascuno, e certo anche di Antonioni e Bergman, dei quali pure si richiede un ridimensionamento. E altri problemi si pongono poi quando si tratta di condurre l'analisi anche ad altri livelli, dal discorso sulla tecnica a quello filologico, linguistico, stilistico: come i problemi generali e specifici del tempo cinematografico, e soprattutto quelli dello spazio cinematografico (della posizione di macchina in rapporto al totale, del montaggio, dei movimenti di macchina in rapporto all'azione, ecc.). Sono convinto che un'analisi attuale di questi problemi, che è tutta da condurre, permetterebbe poi per esempio di mettere in discussione da un altro lato il linguaggio di Antonioni, e di demolire il mito quasi inverosimile della sua « bravura » e eleganza linguistica, che perfino chi per altri versi lo critica gli riconosce: mito o luogo comune dovuto alle carenze filologiche della critica cinematografica. (Un'analisi filologica condotta alla moviola e documentata da successioni di fotografie può dimostrare che, anche se si può sostenere che le singole inquadrature di Antonioni sono talvolta eleganti e armoniose da un punto di vista compositivo genericamente pittorico, la loro successione, il montaggio, il vero linguaggio e stile di quei film, non solo è privo di qualsiasi cosa che possa qualificarsi come eleganza e bravura formale, ma non supera quasi mai il livello linguistico d'una normale regia televisiva, incapace d'invenzioni stilistiche, spesso casuale o incoerente, e che supplisce con « cliché » scontati alla mancanza di consapevolezza linguistica. E ciò in un momento in cui anche il cinema italiano, e registi forse minori di Antonioni (come Fellini o Rossi) dimostrano estrema abilità e coerenza formale, per non parlare poi di Pasolini, di Olmi, che continuano anche in questo la tradizione rigorosa di *Roma città aperta* e di *Umberto D.*)

In conclusione, non si può avere una critica che veda chiaro nei suoi oggetti concreti, se continuamente e al tempo stesso (non a priori) non si elaborano considerazioni teoriche che oltrepassino, pur riferendovisi, le singole indagini critiche sulle singole opere. È il problema che ponevo all'inizio: ed è la condizione perché la critica cinematografica non resti, com'è rimasta finora, impari alle esigenze che lo sviluppo del cinema contemporaneo le pone. Peraltro, nella presente occasione intendevo limitarmi a proporre, e non più che proporre, tutti questi problemi, quasi ad indicare nelle sue linee generali un programma di lavoro futuro. Affrontare con piena concretezza le questioni qui prospettate, è un'altra faccenda; e un'altra faccenda ancora è pervenire a soluzioni esaurienti. Ma sempre si comincia col prender coscienza delle questioni, tentando di dar loro una prima forma oggettiva anche se del tutto approssimativa. In questa fase programmatica certo le argomentazioni debbono apparire frettolose e non abbastanza giustificate; quindi insoddisfacenti e discutibili: ma esse si propongono appunto di suscitare una discussione.

Il contributo dei Marx Brothers alla nascita del film comico sonoro

di ERNESTO G. LAURA

La storiografia, a proposito del film comico, è purtroppo ancòra da fondare. Se ci si lamenta che la storiografia cinematografica in genere sia mancante di metodo e povera rispetto a quella riguardante le arti figurative o la letteratura, tanto più si deve lamentare che quel filone così ricco ed importante del cinema mondiale che è il comico manchi ancòra di uno storico vero. Esistono, certo, molti materiali preparatori — biografie, autobiografie, raccolte di aneddoti — e molta elzeviristica — note di costume, spunti letterarieggianti, retorica dei sentimenti —, ma si è posta finora troppo poca attenzione al linguaggio ed al contributo che i diversi comici hanno portato allo sviluppo ed all'arricchimento di esso nel corso degli anni.

Uno dei problemi, ad esempio, che la storiografia riferita al comico pone è quale sia l'autore dei film da prendere in esame. Noi siamo abituati per ovvie considerazioni ad attribuire sempre al regista la paternità di un'opera cinematografica, tant'è che diciamo « un film " di " ». Ma proprio pensando ai Marx, di cui voglio occuparmi in questa sede, possiamo dire che *A Night at the Opera* sia « di » Sam Wood o non piuttosto di un gruppo di talenti che agivano in comunione di intenti, con ripetute discussioni e scambi di idee, talenti che avevano il loro centro unificante nei Marx più che nel regista? (Pensiamo che il produttore era un Irving Thalberg, gli scenaristi un Kaufman ed il suo fido collaboratore Ryskind, il « gagman » un umorista della inventiva di Al Boasberg. È chiaro che Sam Wood, eccellente esempio di serio artigianato sorretto dal gusto e dall'esperienza, si limitava a coordinare tecnicamente e solo in sede di ripresa.)

È comunque interessante rilevare che, mentre di tanti comici, Chaplin in testa, si son scritti fiumi di parole spesso lasciandosi sfug-

gire l'essenziale, per i Marx Brothers, se mancano studi ampi e definitivi, l'essenziale, cioè il loro tipo unico di personalità, non è sfuggito alla critica né al pubblico più avvertito. Gli è che, da quando si ritirarono come « team » proseguendo ciascuno per proprio conto fino alla scomparsa di Chico, prima, e di Harpo, poi (il solo Groucho continua una sua prestigiosa carriera come « entertainer » televisivo), ci si è accorti che hanno lasciato un vuoto. Non sono certo riusciti a riempirlo i pur divertenti Ritz Brothers, che ne hanno rincorso la formula comico-musicale (li abbiamo visti in Italia in almeno sette film senza che lasciassero traccia di sé). Infatti l'elemento musicale, derivato dalla tradizione del « vaudeville » da cui anche i Ritz provenivano, ha un senso particolare, che vedremo avanti, nei Marx, ma non ne costituisce l'essenza.

La presenza dei Marx nella storia dello spettacolo statunitense risulta, alla distanza, straordinaria ed irripetibile. Pure, non fu una presenza che si sia estesa a lungo nel tempo, almeno come gruppo unitario. A prescindere dal lungo apprendistato nei teatri minori e di provincia, i loro « shows » a Broadway furono non più di tre, il primo dei quali di transizione da una formula, il varietà, ad altra, la commedia musicale. Ed anche nel cinema, se il totale dei loro film assomma ad una dozzina, quelli del loro fulgore sono anch'essi tre. Non fu dunque questione di quantità, o di continuità tale di presenza nei confronti del pubblico da determinare una tranquilla e costante fama: fu invece un fuoco d'artificio — non si prenda il termine nel consueto significato di effimero, quanto come indicazione di una forza rivoluzionaria, sovvertitrice, rispetto alla tradizione.

Ricordiamone, anzittutto, le tre individualità. Chico non presentava esteriormente un aspetto buffo: fronte larga, naso grosso, sguardo sornione, vestiva solitamente in modo trascurato — camicia a quadri, pantaloni stazzonati, giacca corta — con un cappello a pan di zucchero in testa. La sua particolarità era nella parlata (che andava perduta nel doppiato nostrano dei suoi film), un dialetto di immigrati che per lo più era l'italo-americano dei nostri meridionali sbarcati in America all'inizio del secolo. Anche il nome d'un suo personaggio famoso, Ravelli (della commedia musicale, e poi film, *Animal Crackers*) era italiano. Il suo tipo di comicità era in sostanza realistico, modellato su figure vere osservate e frequentate (in gioventù, come vedremo): il personaggio è quello dell'immigrato senza soldi che vuol fare rapidamente fortuna e cerca di combinare, se

può, qualche affaruccio, magari qualche piccolo imbroglio, con furbizia caratteristicamente popolare. Ma si tratta di piccole astuzie, modesti espedienti di gente senza cultura e senza esperienza, che alla fine si fa anche mettere nel sacco. Da buon « latino », l'immigrato di Chico è un ostinato dongiovanni, petulante e, anche qui, non molto fortunato. Harpo, per parte sua, si presenta in assetto simile a quello dei « clowns », cioè decisamente irreale: una parrucca bionda (1) a riccioli (che non imitava una capigliatura ma si doveva vedere essere una parrucca), un cappelluccio sformato che non riusciva a imbrigliare i riccioli, un abito con pantaloni e giacca troppo larghi, sbrindellati e rattoppati. In più, Harpo non pronuncia parola. Muto, povero, lo sguardo innocente sgranato da un paio d'occhi rotondi, il suo tipo sembra a tutta prima una ennesima versione del chaplinismo ed in genere dello schema clown-che-fa-ridere-ma-in-realtà-è-triste. Invece tutto il segreto del suo personaggio consiste nel rovesciamento, appena si metteva in azione, di quel che l'aspetto sembrava indicare: astutissimo anziché ingenuo, ladruncolo ed imbroglione anziché candido, ed anch'egli « dongiovanni » matricolato. Questo contrasto fra essere ed apparire, in cui risiedeva la sua forza sovvertitrice, si accompagnava anche al gusto della « stravaganza » che, come nota Sadoul, è tipico dei comici anglosassoni (2): la fiamma ossidrica che esce già accesa dalla tasca, il telefono divorato in un accesso di rabbia, e via dicendo. (Qualcosa di simile accadeva in certe situazioni « assurde », ma sviluppate in spirito diverso, a cui stava in centro Stan Laurel.) Harpo e Chico, che, senza trucco, si assomigliavano notevolmente, costituivano in fondo due versioni diverse d'un medesimo personaggio: in chiave realistica il primo, in chiave fantastica il secondo. Groucho, al contrario, si differenzia dai fratelli, di cui costituiva l'elemento dialettico in contrapposizione. In genere faceva la parte di un uomo d'affari, d'un capo politico (*Duck Soup*) o d'un medico (*A Day at the Races*) o d'un grande esploratore africano (*Animal Crackers*). In ogni caso, mentre Harpo e Chico sono i poveracci che si ingegnano per vivere, Groucho è l'esponente d'una classe dirigente presuntuosa, gonfia di se stessa ed incapace, alla fine, di reggere ai propri compiti. Egli è quindi sofi-

(1) Rossa in un primo tempo, in teatro.

(2) GEORGES SADOUL: *Histoire du cinéma mondial des origines a nos jours*, Paris, Flammarion, 1964 (ed. it.: *Storia del cinema mondiale dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Feltrinelli, 1964). Conforme anche nella precedente edizione.

sticato, quanto gli altri due sono popolareschi; se Harpo veste da straccione e Chico da proletario, Groucho è inseparabile dal « tight » del finanziere inizio di secolo; se Harpo si maschera con uno sguardo da tonto e Chico fa occhi da indiano per non far capire quel che pensa, Groucho ha uno sguardo sfavillante, ironico, vivacissimo, di chi sa sempre cavarsela, sicuro di sé e del proprio modo di fare. La faccia di Groucho è resa caratteristica da un paio di occhiali, folte sopracciglia nere e un paio di baffoni finti egualmente nero carbone sotto cui spunta un immancabile sigaro, simbolo di prosperità. Egli può essere anche un imbroglione, anzi lo è quasi sempre, ma appartiene di diritto al mondo che comanda. La sua parlata è velocissima come una mitragliatrice, il suo accento « sophisticated » spesso imita qualcuno, che il pubblico sa riconoscere. In *Animal Crackers* egli spesso parlava da sé, a parte, in un modo reso popolare nel 1928 dal dramma di Eugene O'Neill « Strange Interlude ». La parlata velocissima fu ripresa anche da altri comici, ad esempio da Danny Kaye in alcune sue filastrocche musicali (o in Italia da Tino Scotti), ma non era la caratteristica più importante della comicità verbale di Groucho, la quale si affidava soprattutto ad un fulmineo, continuo giuoco di parole. (Per restare ad *Animal Crackers,* parlando dell'America Latina, ad un certo punto diceva: « You Go Uruguay and I'll Go My Way », ed era uno dei giochi di parole suoi più elementari.) Ma non è che Groucho, con ciò, si limitasse ad una comicità verbale, come fu quella, di lì a poco, del pur simpaticissimo Bob Hope: il suo personaggio veniva definito, e così la sua capacità di far ridere, nella stessa misura dalle cose che diceva, dal modo in cui le diceva, dallo sguardo « magnetico » e dalla caratteristica andatura, a passi molto lunghi, felpati, col busto proteso in avanti, quasi strisciante.

Ciascuno di loro, poi, aveva un particolare talento musicale. Solo Groucho, che aveva cominciato bambino come cantante e suona alla perfezione la chitarra, non si esibiva in scena, se non, come qualsiasi comico, intonando motivetti. Chico e Harpo, invece, alternavano le loro esibizioni comiche con « assolo », il primo di pianoforte, il secondo di arpa, assolutamente « serii ». Se Harpo prediligeva il repertorio romantico, Chico si dedicava a quello virtuosistico d'ogni epoca (« in primis » Rachmaninoff), compiendo vere acrobazie sulla tastiera, anche col solo indice.

Quando Groucho, Chico e Harpo si univano, realizzavano qualcosa di più della somma delle loro individualità, ne creavano una

nuova, dove ognuno, rimanendo se stesso, confluiva in un insieme frenetico, eversivo, assurdo, esplosivo: l'universo che fino a quel momento era rimasto normale sembrava, dopo la loro entrata in scena, improvvisamente impazzito. Citeremo più avanti diversi esempi del loro stile.

Si parla dei « tre » Marx Brothers, anche se in cartellone e nei loro primi film essi venivano indicati come quattro. Il quarto infatti, fosse Gummo o, dopo il suo ritiro, Zeppo, partecipava ai loro spettacoli in un ruolo speciale, non esattamente comico: era un cantante, come Gummo, o un « primo amoroso » come Zeppo, considerato il « bel ragazzo » del gruppo. Perciò Zeppo, che apparve con loro anche nei primi film, era un « fratello Marx » per ragioni anagrafiche ma non entrava come elemento integrante del « team », non assumeva una particolare personalità comica. Assolveva alle funzioni di « tappabuchi » quando serviva, nei ruoli più svariati, o teneva la parte sentimentale quando nei loro spettacoli c'era bisogno d'un personaggio di bravo giovanotto « normale » che facesse da contrappeso alla loro comicità. Tuttavia Zeppo, se era un buon attore « tuttofare », non era un cattivo attore, anzi possedeva un talento comico che avrebbe potuto portarlo avanti se si fosse impegnato. Tant'è che quando Groucho, durante le repliche di *Animal Crackers,* si ammalò e dovette essere ricoverato all'ospedale e trascorrere quindi un periodo di convalescenza, Zeppo lo sostituì in scena a lungo, con la medesima truccatura, senza che il pubblico notasse una gran differenza.

La « moltiplicazione » del comico risale molto addietro: già nel circo il « clown » difficilmente si presenta isolato, bensì con una folla di altri « clowns ». In palcoscenico, ogni comico ha bisogno di una « spalla » che gli dia la battuta, e non di rado da ciò nasce un duo. Ma anche il trio non è raro: dopo i Marx ed i Ritz, sono ora di moda in America i mediocri Three Stooges, anch'essi comici musicali. La comicità di complesso non esclude le singole individualità, però è un fatto che difficilmente i comici che si sono a lungo amalgamati sulla scena e sullo schermo in un « team » reggono a prove individuali: si veda l'impossibilità di Oliver Hardy, nel 1940, di staccarsi da Stan Laurel in *Zenobia* (Zenobia, 1940). I Marx, invece, si separarono circa un quarto di secolo fa, nel 1940, dopo *Go West,* e, salvo sporadici ritorni insieme, mostrarono di proseguire bene anche ciascuno per proprio conto, segno che ciascuno di essi era dotato di una personalità ricca e capace di ulteriori sviluppi, non necessa-

riamente legata alla sorte di quella degli altri fratelli. Possiamo perciò affermare che Chico, Harpo e Groucho erano tre temperamenti distinti, ciascuno a sé stante, che seppero incontrarsi « alla pari », senza cioè che l'uno fosse spalla all'altro, integrando stili e temperamenti assai diversi, grazie alla « regìa » di Groucho, che fungeva da guida del gruppo. Quindi non si può parlare propriamente di « moltiplicazione », ma di compresenza di comici diversi, uniti da un comune atteggiamento nei confronti della realtà, satiricamente deformata.

Il comico non può prescindere dalla realtà ed in un certo senso si può affermare che l'arte comica, se è tale, è necessariamente realistica. Il riso nasce infatti o dalla dilatazione — un accrescimento di intensità — d'una situazione normale (un tizio che fa un capitombolo suscita compassione, ma se ne infila tre o quattro di seguito fa ridere) o dalla sua deformazione o dal suo rovesciamento, ma in ogni caso è determinato dal rapporto fra ciò che lo spettatore vede sulla scena o sullo schermo e una realtà che egli conosce bene. Se infatti la realtà di partenza, trasfigurata artisticamente dall'artista in senso comico, non è conosciuta, difficilmente scoppierà la risata in sala. L'esperienza è a riprova di quanto asserito: basta considerare come certi attori comici, di grande talento ma legati a tipi e situazioni regionali non universalizzabili, non riescano a divenir popolari fuori dei confini.

I Marx: una famiglia di immigrati europei

Per comprendere l'atteggiamento dei Marx nei confronti della realtà — e la scelta d'una particolare realtà — bisogna risalire alle loro origini. Benché nati tutt'e tre a New York — Chico (Leonard) il 22 marzo 1891, Harpo (Arthur) il 23 novembre 1893, Groucho (Julius) il 2 ottobre 1895 — erano in verità degli immigrati, per famiglia, per ambiente e per mentalità. Il padre, Samuel, era venuto in America dall'Alsazia-Lorena. Era un ebreo di modesta condizione, essenzialmente tedesco per tradizione e costumi, tanto che la famiglia Marx rimase legata alla Germania anche quando l'Alsazia andò sotto la potestà francese. « È per questo », riferisce Harpo, « che anche quando il francese fu la lingua ufficiale, i Marx parlavano fra

loro in casa il " Plattdeutsch ", una specie di dialetto tedesco » (3). Naturalmente, quando i Marx emigrarono in America, si raggrupparono, nel quartiere popolare dell'East Side, con quelli che parlavano come loro « Plattdeutsch ». Samuel Marx per sbarcare il lunario faceva il sarto in un modestissimo appartamento al n. 179 della 93st East, che fungeva ad un tempo da abitazione e da « atelier ». I Marx crebbero dunque in una piccola cerchia di immigrati ebrei europei, accanto ai quali abitavano a nord la colonia irlandese ed a sud quella tedesca di Yorkville. « L'appartamento al n. 179 », ricorda Harpo, « è la prima residenza stabile che mi ricordi d'aver avuto. Fino a quel momento c'eravamo trascinati di qua e di là, vivendo come zingari, non andando mai molto lontano, in ogni caso non al di là del nostro quartiere ebraico. Traslocavamo continuamente, perseguitati dagli sfratti, dai sequestri e dallo sguardo furioso dei padroni di casa. I Marx erano poveri allora, anzi, lo si può ben affermare, poverissimi. Noi eravamo sempre affamati ed in più molto numerosi [...] C'erano almeno dieci bocche da sfamare ogni giorno al n. 179: cinque ragazzi [...], la cugina Polly, zia Hanna, mia madre, mio padre, la madre ed il padre di mia madre ». Pure, i ricordi di infanzia non sono cattivi, grazie al forte cemento di unità familiare che stava alla base dei Marx, allo spirito di sacrificio e di adattamento del padre e soprattutto all'indomito spirito ottimista e costruttivo della madre, Minna (Minnie) Schoenberg, anch'ella ebrea, proveniente dalla Germania.

Questi elementi biografici mi sembra siano utili per comprendere quella sostanza anarchica che fa della satira dei Marx qualcosa di più graffiante dell'umorismo consueto nel varietà. Come tutti gli immigrati, vi era in loro il problema dell'inserimento in una società diversa ed in una metropoli massificante come è New York. D'altra parte l'assenza di tradizioni familiari americane, di una consuetudine con quella società e quell'ambiente che si fosse tramandata di generazione in generazione, consentiva ad essi di vedere le cose senza alcun velo mitologico od enfatico, consentiva cioè quel distacco critico e quella polemica che elevano la satira rispetto alla parodia, non essendo quest'ultima che una variazione affettuosamente comica d'una situazione reale, che non sottintende alcun atteggiamento di fondo

---

(3) HARPO MARX in coll. con ROWLAND BARBER: *Harpo Speaks!*, New York, Bernard Geis Associates, 1961. A questo libro si riferiscono anche le altre citazioni di Harpo che seguiranno.

verso di essa. Il « fuoco anarchico » di cui parla Robert Payne (4) deriva certo anche dall'esser cresciuti a Brooklyn, cioè nella New York proletaria. Non a caso, per restare alle note biografiche, i Marx saranno « scoperti » e valorizzati dai circoli democratici americani, quando questi ultimi assumeranno la « leadership » del Paese con il « New Deal » roosveltiano; e il loro ingegno non a caso dispiega il suo massimo fervore nel decennio di Roosevelt, quando nasce un nuovo teatro statunitense, in varia misura collegato allo spirito costruttivo e riformatore che attraversa l'Unione. Perciò il loro anarchismo va inteso in accezione speciale e riferito ad un'America che doveva ancora iniziare la sua svolta newdealistica, della quale, una volta effettuata, fu un necessario elemento dialettico, come continua rimessa in giuoco degli elementi del sistema, ad impedire che si cristallizzasse e corrompesse. L'anarchismo dei Marx aveva insomma, al di là della novità nel campo dello spettacolo propriamente detto, una funzione civile, di incessante demistificazione e smitizzazione, che è il servizio più alto che possa fornire la satira alla comunità.

Il senso profondo dell'unità familiare, che non è condizionato al periodo dell'infanzia (si veda il particolare curioso che sia Harpo che Groucho, quando si formarono una famiglia, unirono ai figli veri dei figli adottivi, creando ambedue dei focolari domestici numerosi a cui rimasero sempre legati; e Groucho, in ispecie, più che alla sua stessa carriera) deriva in loro, oltreché dall'esempio d'una miseria sopportata col sorriso grazie alla perfetta intesa dei genitori, direi anche dalla origine ebraica (pur se solo il nonno teneva desta in casa la tradizione religiosa, leggendo ai ragazzi brani del Torah o insegnando loro le preghiere: ma evidentemente il senso sacrale della famiglia che è proprio degli ebrei era ormai intimamente penetrato nella loro formazione, al di là del fatto che nessuno di loro, poi, si dedicasse gran che alla pratica religiosa).

Debbo infine sottolineare l'importanza che per le piccole comunità minoritarie in un grande Paese, siano gli ebrei nell'Europa inizio di secolo ancora dèdita ai « pogrom », siano in genere gli immigrati di varie razze e paesi nell'America di allora, acquistava il dialetto, come forma di legame ad una patria perduta, ad una comune stirpe, ed insieme come difesa da un'eccessiva integrazione col Paese

---

(4) ROBERT PAYNE: *The Great God Pan*, New York, Fleet Publishing Corp., 1962.

ospitante che annullasse le loro caratteristiche d'origine. I Marx che parlano un tedesco gergale quando l'Alsazia è sotto amministrazione francese ne sono un esempio. In altri casi, l'importanza del dialetto può essere negativa, e precisamente può impedire un'assimilazione col Paese ospitante quando questa sia desiderata e creare un « complesso » di estraneità, di « circolo chiuso », non facilmente superabile anche dalle nuove generazioni. In ogni caso, non parlare d'abitudine la lingua nazionale diventa un elemento costitutivo della propria posizione, in senso positivo o negativo, a seconda.

Sono queste le radici psicologiche del peso che la parlata ha in almeno due dei tre fratelli, Groucho e Chico, il secondo, come già si è detto, modellando un tipo di immigrato che si esprime in italiano, il primo volta a volta adeguandosi ad un gergo o ad un dialetto o ad una moda di pronuncia. (Groucho, osservano Green e Laurie jr., rendeva « protagonisti di un umorismo di linguaggio i più vari dialetti e gerghi, dalla " Tirata contro Lapidus " di Walter Winchell al gergo " sambo " [" negro "] » [5]). Ed anche nel terzo, ché Harpo fa, del suo silenzio, anche una barriera di difesa: non parla per non scoprire le sue carte.

Quanto alla loro formazione artistica, possiamo definirli « figli d'arte » pensando al nonno materno già citato, un prestigiatore ambulante, che aveva portato la sua piccola « troupe » in giro per tutta la Germania, accompagnato all'arpa dalla moglie. I due nonni, vivendo con i Marx ragazzi, insegnarono loro qualcosa, e in particolare Harpo, che era dei tre quello che basava le sue esibizioni anche sui trucchi, imparò dal nonno i rudimenti dell'illusionismo, mentre dalla nonna ereditò il gusto per uno strumento relativamente insolito, almeno nei varietà, come l'arpa. Ma determinante per la loro « nascita » artistica fu il contributo della madre, centro focale della famiglia. Minnie Marx Schoenberg aveva già spinto al teatro suo fratello Al, che, col cognome americanizzato ed abbreviato in Shean, divenne molto popolare nel « vaudeville » e in coppia con Gallagher raggiunge una notorietà internazionale. (Il duo fu al centro, per esempio, delle « Ziegfeld's Follies of 1922 ».) Di Al Shean era stata l'impresario, la segretaria, la direttrice artistica; e così fu per i figli, stimolandoli e sviluppandone le qualità, fin che essi divennero celebri.

Il primo ad esordire fu Chico, col suo vero nome Leonard, come

---

(5) Abel Green e Joe Laurie, jr.: *Show Biz from Vaude to Video,* New York, Henry Holt and Company, 1951.

pianista in locali da ballo di periferia. Era un vero acrobata della tastiera, un virtuoso unico, e tale talento, più che la sua pur decorosa personalità di interprete « normale » al piano del repertorio sia classico che moderno, fu apprezzato sin dagli inizi. Quando il cugino Lou Shean lo fece scritturare come suo accompagnatore (era un mediocre cantante) nei teatri di « vaudeville », Leonard-Chico ebbe l'idea di esibirsi per buona parte del numero suonando ad occhi bendati. Finì che era la sola parte del numero, a quanto racconta Harpo, che gli impresari volevano; e quando Lou andò in declino, Chico fu in grado di trovare scritture da solo. Egli suonava nei modi più bizzarri, a seconda delle richieste del pubblico: oltreché ad occhi bendati, ad esempio, eseguiva un pezzo coprendo con un panno anche la tastiera.

L'esordio di Groucho e l'insegnamento di Gus Edwards

Julius — il futuro Groucho — possedeva da bambino una « delightful » voce bianca, da soprano, e, dopo aver cantato nel coro in chiesa, esordì ottenendo una scrittura, in risposta ad un suo annuncio economico sui giornali, dal Le May Trio (6), un complesso di seconda categoria che intorno al 1900 girava il territorio dell'Unione imitando, in abiti femminili, ragazze che cantano, e per cui una voce bianca come quella di Julius era preziosa. Senonché, nel mezzo della « tournée », a Julius, giunto all'età critica — aveva circa dodici anni — mutò la voce, assumendo un deciso timbro maschile. Così, a Denver, lontanissimo da casa, fu licenziato in tronco e dovette mettersi a lavorare per guadagnarsi il biglietto di ritorno a New York. (Fece il vetturino d'un carro di merci fra Victor e Cripple Creek, nel Colorado, conducendo il suo carico su e giù per ripidi sentieri di montagna.) Prima di tornare a casa, lavorò in altri piccoli mestieri e si fece le ossa recitando in teatro in brevi cicli di spettacoli con compagnie minori, di provincia. (Fu anche « primo amoroso » nel dramma « The Man of Her Choice », a fianco di Rozella Keyes e Elmer Harrison.) Ma la sua nascita come attore professionale avvenne veramente quando fu scoperto da Gus Edwards.

Per capire il rilievo che ebbe quest'incontro nella formazione ar-

---

(6) Secondo altre fonti si sarebbe invece chiamato Le Roy Trio.

tistica di Groucho, dobbiamo riportarci al quadro dello spettacolo musicale in America agli inizi del secolo ed al posto che vi occupò Gus Edwards.

Se oggi possiamo considerare lo spettacolo musicale statunitense stabilizzato in due forme tipiche, la commedia musicale e la rivista, il periodo che corre fra la seconda metà dello scorso secolo ed il primo quarto del nuovo fu contrassegnato da un appassionato fervore di ricerca: alla conquista di una nuova struttura scenica, supporto ad un nuovo linguaggio, nascevano e morivano formule, si trasformavano stili. Oggi il centro, il simbolo, l'emblema dello spettacolo « tipo Broadway » è la commedia musicale, che tiene insieme della prosa e della lirica e della rivista, ma si colloca ordinariamente su un piano di valori estetici autentici più alto e sicuro di quell'incrocio fra prosa e lirica che fu in Europa l'operetta (fatta un'eccezione o due, anche se di rilievo: Strauss, Lehar). Gli è che dietro la commedia musicale sta un lungo travaglio preparatorio e un continuo confronto con le esperienze parallele, ed anche un continuo trasmigrare di autori e di compositori dall'uno all'altro campo, componendo quel volto unitario dello spettacolo, come valore di resa o almeno dignità di rappresentazione, che il palcoscenico statunitense divide con pochi altri. Fra le formule di spettacolo che ebbero voga nel periodo considerato vi erano il « minstrel show », la « extravaganza », il « burlesque », ben presto tutti dominati e riassunti dal « vaudeville ». Il « vaudeville » era uno spettacolo di varietà, qual è oggi continuato in Italia — a livello molto modesto e tutto sommato poco diffuso — dall'avanspettacolo, ma che all'estero — si veda in Francia — ha tuttora i suoi quarti di nobiltà ben vivi nel Music Hall. « Variety » si chiamava infatti questo genere di « show » quando, a metà dell'Ottocento, vi furoreggiava il suo massimo esponente, Tony Pastor, ma « vaudeville » si chiamò per sempre dal 1871, riprendendo il termine francese. La caratteristica del varietà, che mette insieme alla rinfusa ogni genere di esibizioni, dalla scenetta comica all'esercizio di acrobati, dalla canzone al balletto al numero di animali ammaestrati ecc., è la disorganicità, appena corretta da fili conduttori, per lo più affidati alla forte personalità d'un presentatore, che servono da meri e labili pretesti. Tuttavia, sul varietà statunitense, cioè sul « vaudeville » per usare il termine con cui lo chiamerò d'ora in poi, non erano passate invano le precedenti o contemporanee esperienze. In primo luogo, quella della « extravaganza », che ebbe la sua consacrazione nel 1866 con « The Black

Crook », uno spettacolo di importazione europea che, per la defezione di alcuni artisti, s'era dovuto modificare nella struttura base ed era diventato un curioso ibrido di prosa, musica, danza, senza una forma definita, ma proprio per questo ottenne uno straordinario successo. Non è necessario ribadire l'influenza che la « extravaganza » ebbe sulla formazione dei Marx. Ma il « vaudeville », preparando l'avvento della commedia musicale, in cui si sintetizza oggi lo « show » di tipo americano, finì per concedere sempre maggiore spazio a veri e propri atti unici, che travalicavano la misura della scenetta comica a due, del dialoghetto tra comico e spalla, per presentare un vero e proprio ambiente, con alcuni personaggi, una situazione base, un principio, uno sviluppo ed una conclusione. Questi « acts » diventavano un repertorio di base, che l'estro dell'attore modificava, arricchiva, abbreviava, anche a seconda delle reazioni del pubblico.

Il rilievo di Gus Edwards nella storia del « vaudeville » sta appunto nell'aver imposto a strati di pubblico sempre più vasti questa presenza dell'« act » nello spettacolo. Fortunato paroliere di canzoni, che aveva raggiunto il suo maggior successo nel 1900 con una ballata musicata da Charles Previn, « I Can't Tell Why I Love You, But I Do », Gus Edwards si fece impresario e attore d'un « musical act » all'insegna dei « Messenger Boys », che doveva essere rappresentato nei teatri-ristoranti di varie città dell'Unione per raccogliere fondi a favore delle vittime del terremoto di San Francisco del 1906. Si era nel 1907: Julius-Groucho fu scritturato insieme ad altri ragazzi — aveva sui sedici anni — e girò il Paese in « tournée ». L'« act » rese Edwards famoso come attore e impresario, riferisce Ewen, almeno quanto lo era stato come paroliere; ed egli « continuò a produrre e ad esibirsi in questo spettacolo per i successivi due decenni, girando i maggiori circuiti di teatri di " vaudeville " » (7). Il titolo dell'« act » era « School Boys and Girls »: la scena era in una turbolenta classe di scolari discoli, che ne combinavano di tutti i colori e naturalmente trovavano il modo di cantare e ballare, mentre invano il maestro cercava di ricondurre l'ordine. (Il maestro ovviamente era Gus Edwards.) Una delle canzoni dell'« act », « School Days », raggiunse il record di tre milioni di copie vendute e con i proventi Edwards poté aprire a Broadway una casa editrice musicale. L'« act » entrò a tal punto nella moda, che Edwards di quando in quando ne

---

(7) Cfr. DAVID EWEN: *Panorama of American Popular Music,* Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, Inc., 1957.

allestì altri sullo stesso o analogo stampo, reclutando di necessità sempre nuovi e sconosciuti talenti giovanili. (A Broadway la cosa passò perfino in proverbio: « Pull in Your Kids - Here Comes Gus Edwards ».) Agli inizi del cinema sonoro, Edwards portò queste sue creazioni anche sullo schermo, curando una serie di cortometraggi musicali.

Da Edwards Groucho prese alcuni elementi di stile, soprattutto il genere di filastrocche cantate, e un personaggio, quello del maestro al centro d'una classe impazzita, che fu uno dei primi successi, come si vedrà più avanti, dei Marx Brothers. In ogni caso, la classe di discoli del paroliere-comedian-impresario fu, nel suo continuo rinnovarsi a causa dell'età dei suoi componenti, un naturale nido di future « stelle » del teàtro musicale e del cinema: Eddie Cantor, George Jessel, George Price, Ray Bolger, Eleanor Powell, Jack Pearl, Herman Timberg, Lila Lee, Charles King, Mae Murray, Eddie Buzzell (che poi fu regista di due film dei Marx), Bert Wheeler, Ann Dvorak.

La moda dei « School Day Acts » furoreggiava, se intorno al 1913 esistevano una sessantina di compagnie che si esibivano sulla scia della formula inventata da Gus Edwards.

Dai « Four Nightingales » ai « Six Mascots »

Dopo l'esperienza di Groucho con Edwards, mentre Chico lavorava per la casa editrice musicale Shapiro-Bernstein e Harpo guadagnava qualche soldo come pianista prima in un locale equivoco (come egli stesso spregiudicatamente ricorda) poi in un « nickelodeon » (i primi cinematografi), la madre dei Marx organizzò il primo complesso da cui doveva sorgere, per trasformazioni successive, il loro classico « team ». Si trattava d'un piccolo complesso vocale che fu battezzato i « Three Nightingales ». In una prima edizione, era formato da Groucho, dal suo fratello minore Milton (nome d'arte successivo: Gummo) e da Lou Levy, a cui si aggiunse quasi subito Arthur-Harpo. Il complesso fece il suo rodaggio in modesti teatri-ristoranti newyorchesi, ed assunse poi il nome di « Four Nightingales », con Lou Levy sostituito da una ragazza, Janie O'Riley. Non era un insieme molto felice, perché, se Groucho e Gummo erano dotati di una bella voce, Harpo poteva cantare solo note basse e la O'Riley quelle alte. Comunque, con scarsa fortuna, tirò avanti girando i

teatrini di varie città come Boston, Jersey City ed Harrisburg. Era il 1910 circa. La loro esibizione comprendeva, oltre a quella degli « usignoli », altre canzoni, che davano spunto a una specie di sceneta parodistica (qualcosa di simile, per fare un paragone alla lontana, con il repertorio attuale del nostro Quartetto Cetra). Intanto i Marx si erano trasferiti a Chicago, da dove, malgrado tutto, continuavano a partire per « tournées » che intendevano coprire sistematicamente tutta la provincia del Sud e del Midwest. I « Four Nightingales » non riuscirono a « sfondare » nei grandi teatri di varietà, che potevano assicurare trenta settimane di lavoro per stagione. Viaggiavano perciò alla giornata, facendo contratti sera per sera in locali di categoria minima e replicando fin che non venivano disdetti dagli impresari. Si presentavano tutti vestiti in abito bianco con un finto garofano rosso all'occhiello; cantavano insieme qualche canzone, quindi Groucho, cominciando a delineare il suo personaggio, si staccava dal gruppo interpretando un « assolo » comico (entrava in scena vestito da garzone di fornaio, trascinandosi dietro un carrettino da cui spuntava una fila di salsicce), infine tutti cantavano una lunga filastrocca intitolata « Paesie Weasie ». È da ritenere che la personalità di Harpo fosse ancora incerta, a quel tempo. Minnie Marx-Schoenberg, per parte sua, si sforzava di distaccare il complesso dai molti guitti analoghi introducendo una certa nota di distinzione nell'abbigliamento e nel tipo di numeri. Quando i « Four Nightingales » giunsero al limite di sfruttamento del loro repertorio e l'unico elemento femminile, secondo quanto ricorda Harpo, fu espulso durante una « tournée » dallo stato del Texas, dove si trovavano, per immoralità, la madre ebbe l'idea di rinnovare completamente l'« équipe » entrandovi ella stessa e chiamandovi, a sostituire la O'Riley, la sorella Hannah. Nacquero così le « Six Mascots » (v'era anche un basso di cui non ho rintracciato il nome). Lo spettacolino fu arricchito facendo suonare a Groucho la chitarra e a Gummo e ad Harpo il mandolino, poi sostituito, per quest'ultimo, dall'arpa, inusitata in quei palcoscenici.

« Fun in Hi Skule »

Poco più tardi, quando cominciavano ad essere favorevolmente apprezzati dal pubblico popolare ed avevano rodato definitivamente il loro tradizionale ma decoroso repertorio, essi decisero di mutare

la loro insegna assumendo il proprio nome: da « Six Mascots » divennero « The Marx Brothers With Co. ». La loro compagnia si allargava e nel 1912 conteneva circa una ventina di scritturati.

Il loro primo, autentico successo, sia pure a livello provinciale, avvenne a Denison, nel Texas, quando cambiarono radicalmente repertorio. Era più o meno il 1913: nel Texas, nella cittadina di Nacogdoches, la loro esibizione fu accolta da fischi e insulti da parte di un pubblico piuttosto insofferente e bellicoso. I Marx, a quanto si racconta, non trovarono altro modo per proseguire che volgere in parodia il repertorio sentimentale che avevano, improvvisando un « burlesque ». Così il complesso vocale, che si era limitato fino allora a qualche intermezzo comico di Groucho, divenne un complesso di comici e di colpo, con la nuova formula, che favoriva meglio l'estro dei suoi componenti, divenne richiestissimo. Ma il loro repertorio, nato dall'improvvisazione su un tronco vecchio, non li serviva ancora a dovere. Quando il direttore del teatrino di Denison, sempre nel Texas, li riconfermò per altre sere con ottima paga purché cambiassero repertorio, Groucho si ricordò del « musical act » del suo maestro Gus Edwards « School Days ». Conosceva le parti a memoria e le aveva viste recitare dalla « crème » di quel genere fortunatissimo di spettacolo. Così, i Marx diedero vita alla classe infernale di discoli e fu il loro primo vero « show » secondo la formula di umorismo disgregatore da essi portata alla perfezione di lì in poi. Groucho, naturalmente, faceva la parte del professore, che era stata di Gus Edwards, Gummo dipingeva la figura d'uno scolaro ebreo, Harpo era Patsy Brannigan, il classico scolaro tonto, Minnie Marx-Schoenberg e la zia Hannah due ragazze, il basso della compagnia la madre d'uno scolaro.

Ma via via che si impossessavano del genere, riuscirono ad allontanarsi dalla mera imitazione, creando un modo personale di interpretare la classe dei ragazzacci. « Fecero una mescolanza di tutti i numeri comici che avevano visto e ascoltato negli altri " school acts ", ed in più vi misero del materiale originale che era stato loro ispirato dal ricordo dei propri anni di scuola » (8). Il numero fu intitolato « Fun in Hi Skule » e segnò anche l'inizio della loro

---

(8) ARTHUR MARX: *Life with Groucho,* New York, Simon and Schuster, 1954. A questo libro si riferiscono anche le altre citazioni di Arthur o di Groucho che seguiranno.

definitiva caratterizzazione. Groucho, che era ancora malsicuro (una caratteristica psicologica che vedremo costante e sorprendente nella sua carriera) nel passaggio da cantante a comico, pensò di garantire la capacità di divertimento delle sue battute pronunciandole in fretta. Alla dignità d'un insegnante pensò inoltre che si convenisse la finanziera, che divenne, con i baffi finti che si mise per darsi un fiero cipiglio, inseparabile dalla sua figura sulla scena e sullo schermo. Per Harpo, il costume che diverrà tradizionale nacque a caso, un po' come per Chaplin, raccattando al momento di andare in scena gli accessori più disparati. Il suo personaggio era quello del tonto di campagna, e la madre gli fornì una vecchia parrucca, che era servita al tempo dei « Nightingales » alla donna del gruppo: l'aveva solo tinta di rosso. Gli cucì poi delle toppe sui pantaloni, e gli diede un pezzo di corda per cintura. A questo, egli aggiunse un vecchio cappello di castoro.

Gli anni d'oro della rivista « tabloid »

Ora che il complesso, con un suo repertorio adatto, s'era incamminato verso la popolarità definitiva, anche Chico lasciò il suo impegno a New York e venne a far parte dei « Marx Brothers », convincendoli però ad abbandonare « Fun in Hi Skule » per uno spettacolo musicale di un'ora, « The Cinderella Girl ». Il testo era di Jo Swerling, le parole delle canzoni di Gus Kahn, due nomi di prim'ordine, con cui i Marx uscivano dal repertorio insignificante: pure, lo « show » fece fiasco. Ma, come osserva Arthur Marx, in ogni caso « The Cinderella Girl » rimane un punto di riferimento, una svolta decisiva: « per la prima volta nella loro carriera di " vaudeville ", Harpo, Chico e Groucho formavano un " team ", presentando essenzialmente gli stessi caratteri di comicità che li avrebbero resi famosi in seguito. Inoltre, il nuovo spettacolo mostrava Chico al piano ed offriva agli spettatori una parata di nove vivaci ballerine. Era la prima volta che in uno spettacolo dei Marx Brothers veniva introdotto l'elemento " sexy " ». Nasceva, insomma, lo « show » di tipo moderno.

Frattanto il « vaudeville » americano si era ulteriormente modificato.

Alla vigilia della prima guerra mondiale dilagò per breve tempo ma con eccezionale intensità la voga dei « tabloids ». Si trattava di

una via di mezzo fra « vaudeville » e « commedia musicale », in sostanza un varietà con un filo conduttore più robusto del solito e dei personaggi fissi, con la caratteristica d'essere più breve di circa la metà dei normali spettacoli: andava da un minimo di ottanta minuti ad un massimo di un'ora e mezzo. (È più o meno il tempo dedicato oggi nei cinematografi agli avanspettacoli, detti in America anche « revuettes », che hanno tuttora a Broadway una sala di eccellente prestigio e dignità come il « Radio City Music Hall »). La compagnia tipo si componeva di quattro o cinque attori e di sette od otto ballerine, con un assortimento di scenari (nel vecchio « vaudeville », invece, si recitava per lo più a fondale fisso), e veniva contrattata per settecento dollari alla settimana. « The Cinderella Girl » era appunto un « tabloid » ed in breve i « Four Marx Brothers » Groucho (che aveva assunto la guida del complesso), Chico, Harpo e Gummo divennero i massimi esponenti di questo genere di spettacolo che furoreggiava a tal punto che nel 1912 almeno trenta teatri abbandonarono il « vaudeville » per non rappresentare che « tabloids ». Dopo il fiasco di « The Cinderella Girl » tornarono al successo con « Mr. Green's Reception », che voleva essere una sorta di continuazione di « Fun in Hi Skule »: Green era con altro nome l'insegnante dell'« act » edwardsiano, visto vent'anni dopo. Riferiscono Green e Laurie jr. che il maggior successo degli anni in cui era di moda il « tabloid » fu appunto un « tab show » dei Marx, « The Duke of Bull Durham ». Nel 1914, infine, consolidarono il successo col « tabloid » « Home Again », che presentava un « cast » di diciassette persone e giunse nei grandi teatri di Chicago e di New York (9).

La prima guerra mondiale interruppe per un anno l'attività del complesso, perché Harpo e Gummo furono richiamati nell'esercito, mentre Groucho si esibiva in spettacoli per le forze armate. Finito il conflitto, il « team » subì una modifica nei suoi elementi: Gummo si ritirò dal teatro e fu sostituito dal fratello minore, Herbert, che prese il pseudonimo di Zeppo.

---

(9) I Marx Brothers erano ormai, in quegli anni, fra i « big names in vaudeville » assieme a Walter C. Kelly, George Beban, « Chic » Sale, Nat C. Wills, Frank Tinney, W. C. Fields, Clark & Cullough, Whipple & Huston, Harry Houdini. Cfr Glenn Hughes: *A History of the American Theatre (1700-1950)*, New York, Samuel French, 1951.

Fu negli anni della prima guerra mondiale che i Marx adottarono i loro pseudonimi (10).

Con « Home Again » al Palace di New York

« Home Again » era stata scritta dallo zio dei Marx, Al Shean, che, come osserva Arthur Marx, pur non essendo uno scrittore di professione, conosceva però molto bene i segreti del mestiere teatrale e il tipo di comicità adatto per i teatri di classe superiore. Così, egli poté aggiungere al materiale e alle « gags » propri dei quattro fratelli quel « quid » in più che consentì loro di abbandonare i teatri di « vaudeville » periferici, dove si davano spettacoli brevi, ed affrontare il pubblico delle grandi « soirées ». A Chicago « Home Again » fu rappresentato al Majestic Theater e richiamò la critica: due recensioni entusiastiche di Percy Hammond e di Ashton Stevens assicurarono un successo clamoroso e di lì a qualche mese venne l'offerta di New York.

Broadway, si sa, ha per il mondo dello spettacolo statunitense il valore di una consacrazione. Se oggi la prosa ha trovato il suo spazio vitale anche al di fuori, con i coraggiosi teatri detti appunto « Off-Broadway », per lo « show » musicale la grande strada newyorchese, o meglio quel breve tratto di essa in cui e attorno a cui sono raggruppati i teatri, è sempre il solo centro di irradiazione d'una popolarità e d'un prestigio. Perciò, Broadway era abbastanza attenta ai successi di provincia da chiamare a sé i Marx, ma anche abbastanza cauta da non compromettersi troppo. Il Palace, il più autorevole teatro di music hall, offerse loro una scrittura di una setti-

(10) Le fonti concordano nell'attribuire al creatore di monologhi Art Fisher l'invenzione dei quattro pseudonimi con i quali i Marx furono noti da allora in poi. « A quell'epoca », ricorda Harpo, « esisteva un comico molto popolare che portava il nome di Knoko the Monk, il che aveva creato la moda che tutti i nomi d'arte terminassero per *o*. Su ogni manifesto si trovava sempre almeno un *Bingo* od uno *zingo*; un *Socko,* un *Jumpo* od un *Bumpo* ». Nel quadro di questa voga, e cercando di tagliare il nome d'arte sulla misura di ognuno di loro, Fisher ribattezzò Arthur, che suonava l'arpa, *Harpo,* Leonard, che era, nella vita e sulla scena, un dongiovanni, *Chico* (« chiks » erano, in gergo, le « pollastrelle », cioè le ragazze), Julius, che nella scena era il personaggio dispotico ed intrattabile, *Groucho* (da « grouch »: intrattabile), Milton, che aveva un modo di camminare come portasse sempre suole di gomma, *Gummo.* Su questo « cliché », quando entrò nel « team » Herbert, sostituendo Milton, assunse il pseudonimo di *Zeppo.*

mana, ma a patto che si esibissero in apertura di programma. « Tutti sapevano nel music hall », rammenta Harpo, « che aprire lo spettacolo era la cosa più ingrata e più umilante che si potesse fare in teatro. Quelli che accettavano di fare il numero di apertura, erano considerati appena poco più su delle maschere della sala. Per un numero che godeva già di una sua reputazione come il nostro, poteva costituire un suicidio ». Ma il Palace era il Palace, ed essi giuocarono il tutto per tutto pur di conquistarsi quel pubblico. Fu un successo clamoroso fin dalla prima rappresentazione ed essi, partiti col loro nome in coda al manifesto e piazzati nel punto più ingrato dello spettacolo, rimontarono a poco a poco lo svantaggio: alla fine della settimana erano i protagonisti assoluti dello « show » con nessun nome davanti. « Home Again » si replicò a New York per un anno intero, in tutti gli importanti teatri del circuito Keith.

In quello stesso 1919 fecero nel New Jersey, a Fort Lee, il loro esordio cinematografico, interpretando un farsesco *Humor Risk* (o secondo altri *Humorisk* o secondo altri ancora *Humoresque,* da non confondersi col film di Borzage del '20 che ha questo stesso ultimo titolo), i cui interni furono girati a New York. Realizzato in fretta — due settimane di lavorazione — il film doveva essere pessimo se i Marx si diedero da fare immediatamente perché non uscisse. E in effetti esso non fu mai proiettato in pubblico. Il loro vero esordio (di questo primo film essi non hanno mai fatto parola) avverrà esattamente dieci anni dopo, in ben altre condizioni.

Gli ultimi spettacoli di « music hall »

L'ultimo dei brevi spettacoli, anche se già a livello di popolarità nazionale, dei Marx fu « On the Mezzanine ». Continuava il tipo di « Home Again », ma rispetto ad esso « era forse un po' più sofisticato » (11). La notorietà dei Marx divenne, con questo « show », internazionale, e nel 1922 un impresario di Londra fece loro ponti d'oro perché traversassero l'Oceano e andassero ad esibirsi al Coliseum. Lo spettacolo di cui essi erano il numero di centro si intitolava « On the Balcony ». Ma il loro « humour » così singolare lasciò freddo l'uditorio ed essi lasciarono il Coliseum immediatamente per iniziare una più modesta « tournée » in provincia. È un fatto che si ripeterà ancora nella carriera dei Marx Brothers: ben-

(11) Arthur Marx, cit.

ché affondassero le radici, come si è illustrato fin qui, in una tradizione, la loro carica innovatrice (si vedano i mutamenti apportati ancora agli inizi nei « School Day Acts », la loro capacità di imporre il « tabloid » anche a teatri vissuti prima di loro sul « vaudeville » più classico) era tale da scontrarsi violentemente con il pubblico più corrivo, più conservatore (come è spesso quello degli « shows » musicali) e naturalmente con gli impresari, che preferiscono navigare sul sicuro e sul collaudato. Difatti, per rifarsi dello smacco londinese e tornare al Coliseum con tutti gli onori — non potevano rientrare in patria dalla loro prima « tournée » europea con la eco d'un fiasco — dovettero acconciarsi a riprendere « Home Again » che consideravano ormai superato e « datato » dopo le loro più recenti creazioni, ma che proprio per questo piacque agli spettatori inglesi e consentì al « team » di tornarsene in America con uno strascico di applausi.

Poco dopo, a New York, non riuscendo ad ottenere un aumento di « forfait » dall'impresario Albee, proprietario di tutti i maggiori teatri di varietà (egli fissava un tanto alla compagnia con cui i Marx dovevano pagare la « troupe », i tecnici, le spese ed anche trarne un utile), ruppero il contratto. Si trovarono di punto in bianco in una situazione precaria, ché una volta messi fuori dal circuito Albee non restava che adattarsi ai teatri di seconda categoria. Perciò si accordarono con i soli grossi concorrenti di Albee, i fratelli Schubert. Malgrado il grosso prestigio che avevano conquistato nel mondo dello spettacolo, sferrando un attacco a fondo contro l'« impero » di E.F. Albee, gli Schubert non potevano disporre che di sale di second'ordine e di provincia. Inoltre, essi si limitavano ad organizzare una « tournée » e a fornire un organizzatore che provvedesse alla pubblicità e affittasse i teatri: ma ogni compagnia doveva pagarsi le spese. Era una situazione difficile per un complesso già affermato come quello dei Marx, che accettavano di allestire una di quelle « Troupes Schubert » che, come ricorda Harpo, ospitavano « tutti i proscritti e gli esiliati delle grandi " tournées " del music hall ».

La prima grande rivista a Broadway: « I'll Say She Is »

Essi ricominciarono tutto da capo: sfruttando il loro nome, batterono nuovamente la grande provincia americana, dando più spettacoli al giorno, come si usa ancor oggi negli avanspettacoli. In-

tanto un impresario in declino, che aveva combinato qualche cattivo spettacolo, Joseph M. Gaites, trovò un finanziamento da un industriale del New Jersey, un certo Herman Broody, che voleva lanciare sulle scene un'attrice. Gaites aveva per le mani un copione che aveva pagato bene ma che aveva dato luogo a due fiaschi, « The Thrill Girl ». Cercando di recuperare in parte il suo denaro, egli, con l'aiuto del mecenate a cui si è accennato, intendeva metter su una grande rivista musicale, da rodare in provincia e poi portare a Broadway. I Four Marx Brothers furono scritturati come protagonisti assoluti. Gaites si rivolse a Will Johnstone, un « cartoonist » del « New York Evening World »: egli doveva trasformare quel copione fallito in una briosa commedia musicale. Johnstone « mise insieme alcune sue idee nuove e un certo numero di " sketches " che i Marx avevano ormai collaudato lungo gli anni ed aggiunse al tutto alcune canzoni e quadri coreografici creati da suo fratello Tom ». Ne venne fuori una rivista a grande spettacolo, intitolata « I'll Say She Is ». « Vedette » femminile era Lotta Miles. Nella carriera dei Marx si trattò d'uno spettacolo di transizione dai « tabloids » e dai « vaudevilles » brevi alla rappresentazione « a tempo pieno », capace di reggere una intera serata in un teatro di prima categoria. Ma quanto a sostanza, come si è detto, era il vecchio repertorio dei Marx, o almeno gran parte di esso, solo arricchito ed integrato con una più sfarzosa messa in scena (12).

Era il 1923. La rivista fece il suo esordio in Pennsylvania, poi passò a Chicago. Qui un illustre drammaturgo, Ben Hecht, fu il primo dei numerosi « intellettuali » che di lì a poco « scoprirono » i Marx Brothers, legandosi, anche, a loro di profonda amicizia. Da Chicago la rivista passò a Filadelfia. La « tournée » durava ormai da un anno e mezzo, accolta ovunque da un successo senza precedenti e terminò a Broadway. Qui il 19 maggio, con la prima al Casino Theater, finì il lungo tirocinio del « team » ed ebbe inizio la parte clamorosa del suo successo. L'indomani mattina la critica — Alexander Woolcott, Percy Hammond, Heywood Broun, George S. Kauf-

---

(12) Nel copione rifluivano sia « Home Again » che « Mr. Green's Reception » che, ancora, « On the Mezzanine ». La rivista comprendeva alcune canzoni che divennero popolari, come « Only You », « I'm Saving for a Rainy Day » e « Give Me a Thrill ». Cfr. DAVID EWEN: *Complete Book of the American Musical Theater*, New York, Henry Holt and Company, 1958.

man, George Jean Nathan — era concordemente elogiativa. In particolare Woolcott, il critico più autorevole, più che scrivere una recensione sciolse un inno, che vale la pena di riportare come documento prezioso del gusto dell'epoca e della considerazione di cui i Marx godettero a quel loro esordio nel teatro « maggiore ». Si noti come Woolcott, pur apprezzando altamente tutto il « team », valorizzi soprattutto il talento di Harpo, di cui diventerà un amico fedelissimo. « Essendo uno di quelli », scrisse dunque l'ascoltatissimo critico, « numerosissimi, che han riso smoderatamente per tutto quest'eccellente spettacolo che si rappresenta per la prima volta a New York, rivista che si intitola se non erro " I'll Say She Is ", dato dunque che io sono fra quelli che han riso in maniera indecente a quest'arlecchinata, debbo riferirvi qualcuno fra i passaggi più comici che possa regalarsi un nottambulo in questo mese. Si tratta d'un arrangiamento colorito e movimentato che promette il più brillante avvenire a questi quattro comici pieni di talento: i Four Marx Brothers. Potete sbellicarvi solo a guardare il fratello muto, malizioso, cangiante, sempre sorprendente, veramente il comico fra i comici nel gruppo dei Marx. Questo ragazzo, nominato in qualche parte allo stato civile sotto il nome di Adolph, è Harpo Marx [...] Io trovo che si dovrebbe ballare per le strade quando un grande " clown " arriva in città, e si può affermare che quest'uomo è un grande " clown ". Conosciuto ufficialmente come un membro della famiglia Marx, egli appartiene in realtà ad una famiglia più vasta che comprende Joe Jackson, Bert Melrose e i Fratellini. Harpo Marx che, assai bizzarramente, s'è trovato uno stile suonando l'arpa, non pronuncia una sola parola dal principio alla fine dello spettacolo. Ma, se uno, facendosi semplicemente aiutare da uno dei fratelli, può sembrarci intensamente ed irresistibilmente divertente, che bisogno ha di parlare? » (13).

William Bolitho, un giornalista inglese che era andato negli Stati Uniti nel 1920 e vi aveva visto i Marx Brothers, quando ancora erano ignoti in Inghilterra, aveva scritto: « This Marxian quadruped is authentically one of the sacred breed [...]. One of its ancestors

---

(13) ALEXANDER WOOLCOTT, articolo cit. in HARPO MARX, cit. Si può leggere, come vivo schizzo umano dei Marx nell'intimità, il brano di Woolcott (dal libro *The Portable Woolcott,* New York, 1929) riportato nell'antologia, a cura di GEORGE OPPENHEIMER, *The Passionate Playgoer. A Personal Scrapbook,* New York, the Viking Press, 1958.

is Pegasus » (14). Ma al sorgere degli anni '30, dopo aver stabilizzato la loro fama approdando a Broadway, il « team » dei Marx cominciava a mostrare di non essere proprio un favoloso animale a quattro zampe: ognuna di esse precisava una sua individualità che desiderava essere saggiata per conto suo. Il più « a sé » a quell'epoca era Harpo, che sin dall'inizio si era costruito un « ruolo » che lo staccava nettamente dal complesso. Aveva frequentato, come Chico, soltanto le scuole elementari (Groucho, invece, e se ne vedranno i frutti, era dotato di buona istruzione e soprattutto aveva ed ha notevoli interessi culturali), non aveva né intendeva farsi una cultura: quel che si dice un artista istintivo. Forse per questo fu dei quattro quello che legò subito con gli intellettuali newyorchesi che dettavano legge in quegli anni. Una specie di « clan » venne a formarsi attorno al tavolo dove cenava ogni sera all'Algonquin Alexander Woolcott: ne facevano parte l'attrice Ruth Gordon, la pittrice Neysa McMein, la scrittrice Alice Duer Miller e la moglie di George S. Kaufman, Beatrice, oltre appunto ad Harpo Marx.

In « I'll Say She Is » vi era uno « sketch » che divenne la base del repertorio personale di Harpo, anche quando egli si esibì da solo. In un negozio dove era stata rubata dell'argenteria si trovavano due tizi (Groucho e Chico) e, in un canto, lo sbrindellato Harpo. Un poliziotto pieno di sicumera, interpretato da un buon attore del vaudeville, il rosso irlandese Ed Metcalfe, puntava dritto su Groucho e Chico accusandoli del furto e li ammanettava. Poi, dovendo allontanarsi un attimo per andare a chiamare il furgone della polizia, dava un'occhiata in giro, vedeva Harpo e gli diceva: « Lei ha una faccia onesta. Di lei mi posso fidare. Mi tenga in custodia questi due manigoldi per un momento ». E s'allontanava. Harpo eseguiva coscienziosamente, senza dir parola. Quando il poliziotto tornava, prendeva in consegna i due presunti ladri e ringraziava Harpo, complimentandosi per la sua onestà e il suo aiuto alla giustizia. Nel far ciò, gli dava una calorosissima stretta di mano. A questo punto, dalle vesti di Harpo veniva un suono di ferraglia. Non volendo credere a quel che sentiva, il poliziotto somministrava ad Harpo una seconda ancor più calorosa stretta di mano. E dalle vesti di Harpo rotolava a terra tutta l'argenteria inondando il pavimento. Lo « sketch », in copione,

---

(14) WILLIAM BOLITHO, cit. nella voce *Marx* (Chico, Groucho, Harpo) di « Current Biography », New York, maggio 1948.

era poco più di una traccia, ma Harpo e il « partner » lo portavano avanti per buoni venti minuti col pubblico incatenato, conducendo un saporitissimo giuoco pantomimico di smorfie e controsmorfie.

Altri « sketches », invece, mettevano in luce il solo Groucho, rilevandone, per contrasto al mutismo pantomimico di Harpo, la caratteristica dialogica del suo umorismo. In uno di questi « sketches », ad esempio, abbandonando i loro tradizionali costumi di scena, i quattro fratelli apparivano tutti in abiti napoleonici. La scena raffigurava un giardino, con Napoleone che diceva addio a Giuseppina prima della battaglia. Il fondale, il divano impero, gli abiti, il trucco — da quanto abbiamo potuto vedere da una documentazione fotografica — erano assolutamente e quindi volutamente convenzionali. Ma appena Groucho, nei panni di Napoleone, apriva bocca, la cosa prendeva subito una piega ben diversa. Groucho-Napoleone sussurrava dolci parole alla moglie, che erano una feroce deformazione del linguaggio usuale degli innamorati, come « Your eyes shine like the pants of a blue serge suit ». E dopo che l'aveva sorpresa con un altro uomo: « Jo, you're as true as a three-dollar cornet ».

Dalla rivista alla commedia musicale: « The Cocoanuts »

Dopo il successo di « I'll Say She Is », che si replicò per oltre un anno, piovvero offerte da parte di Ziegfeld, di Dillingham, di Schubert. I Marx accettarono quella di Sam Harris. Ma, perfezionisti come erano, non volevano semplicemente replicare la vecchia rivista, che era già un « pout-pourri » del loro repertorio, con qualche variante: non volevano una rivista qualunque, ma salire al grado successivo e più impegnativo della commedia musicale. Sam Harris poté loro assicurare un musicista come Irving Berlin, che aveva già fornito le musiche, per non citare altro, alle Ziegfeld's Follies ed era ormai autorevolissimo. Per il testo, si rivolse ad un commediografo come George S. Kaufman, aiutato dal suo inseparabile collaboratore Morrie Ryskind. (Qualche anno dopo, nel 1932, Kaufman e Ryskind vinceranno l'ambito « Premio Pulitzer » con una commedia musicale scritta per Gershwin).

Tuttavia sarebbe errato attribuire la paternità di questo secondo « show » a Broadway e prima commedia musicale — che si intitolò *The Cocoanuts* — solo a Berlin, a Kaufman ed a Ryskind. I Marx non erano comici che prendessero un « gagman » e uno scrittore e

ci si affidassero pedissequamente. Pur avendo rifiutato il primo scrittore, di cui non si conosce il nome, che l'impresario aveva proposto, perché non autorevole, dall'autore importante volevano poi soltanto delle indicazioni, da mettere a punto, sviluppare e magari non tenere in alcun conto attraverso l'esperienza viva del palcoscenico. Racconta Arthur Marx, proprio a proposito di *The Cocoanuts,* che una sera Groucho, che non dimenticava mai una battuta, ad un certo punto del primo atto si allontanò deliberatamente dal testo e cominciò ad improvvisare. Chico, che era in scena con lui, stette al giuoco, ed i due andarono avanti per un pezzo, improvvisando fra loro una serie di punte di spillo e di battute esilaranti e poi, agganciandosi ad una battuta del copione, rientrando nel tranquillo corso previsto dal testo. « Non di rado », scrive Arthur Marx di Groucho, « egli faceva qualche variazione al copione originario, giusto per spezzare la monotonia del dire sempre le stesse battute sera dopo sera ». In pratica nessuno spettacolo era, magari per un solo particolare, uguale a quello della sera precedente: essi limavano, tagliavano, aggiungevano continuamente; e soprattutto erano molto attenti alle reazioni del pubblico in sala ed ai suoi mutevoli umori. « Nessun autore », scrive Arthur Marx, « nemmeno Kaufman e Ryskind, che erano impareggiabili quando si mettevano a creare materiale per i Marx, potevano cavar fuori dalla loro macchina da scrivere un " pezzo " di materiale già perfetto e adatto: il loro " humor " era troppo personale ed unico ». La parte più facile, o meno difficile, da scrivere era quella destinata a Chico, basata sugli effetti umoristici d'una parlata italianeggiante. Ma già per Groucho molte battute « fulminanti » dovevano essere improvvisate sulla scena ed era difficile prevederle a tavolino. Comunque, era impossibile scrivere per Harpo. « Come potete scrivere per Harpo? », si lamentava una volta George S. Kaufman, mentre era al lavoro per *The Cocoanuts.* « Che cosa mettere sulla carta? Tutto quel che potete dire è: " Harpo entra ". Da quel momento in poi, lui si muove in proprio! ». Spesso, riferisce sempre Arthur Marx, al momento di entrare in scena la prima volta per un nuovo spettacolo tutto quel che Harpo aveva era un baule di accessori scenici, la sua arpa e il suo « crazy sense of humor ». Bisognava interamente affidarsi a lui, che sapeva creare sperimentalmente con questi ingredienti una situazione comica e verificava di fronte al pubblico in carne e ossa della « preview » se funzionasse o no.

The Cocoanuts esordì a Boston. « Kaufman », ricorda Harpo,

« non sapeva più molto bene quale fosse l'argomento della commedia e noi eravamo troppo presi dal nostro piacere per preoccuparcene. Ogni volta che una nuova trovata veniva in mente a Chico o a me, noi la attuavamo in scena; ed ogni volta che Groucho pensava un " gag ", ce lo comunicava. In questo modo, la "prima " durò 40 minuti di troppo: tutti i critici e gran parte del pubblico se n'erano andati prima della fine. Dopo quella sera, Berlin, Kaufman e Ryskind restarono tutta la notte a lavorare per cercar di riportare lo spettacolo a delle giuste dimensioni, eliminando qua un dialogo, là due o tre quadri coreografici. L'indomani, noi recitammo docilmente la nuova versione: fu ancora più lunga ». Decisero pertanto implacabilmente di tagliare, obbligando perfino Irving Berlin, che era l'« illustre » della compagnia, a sacrificare una sua canzone. Così essi concepivano il lavoro teatrale: un continuo perfezionamento, che rendeva un testo, anche d'autore, sempre un'opera aperta, un « work in progress ». Si racconta da più parti l'aneddoto di George S. Kaufman che, mentre era una sera in teatro alle ultime repliche di *The Cocoanuts,* si fece d'un tratto attentissimo a quel che accadeva sul palcoscenico, restandovi concentrato fino alla fine dello spettacolo. Più tardi confessò che non aveva riconosciuto una sola battuta di quelle che aveva scritto due anni prima, quando aveva buttato giù il testo della commedia.

Dopo una « tournée » in provincia non molto fortunata, che dopo Boston, toccò un altro centro importante come Filadelfia, lo spettacolo arrivò a Broadway. Facendo tesoro dell'esperienza, eliminando le scene che si erano rivelate fiacche, sostituendo le battute che non avevano fatto ridere, snellendo il contorno musicale e coreografico, *The Cocoanuts* aveva assunto la sua forma. In origine, dice Robert Baral, s'era trattato d'una commedia con tanto di copione, « ma quando i quattro matti vi si scatenarono, la mutarono in una vertiginosa rivista » (15). *The Cocoanuts* andò in scena al

---

(15) ROBERT BARAL: *Revue. A Nostalgic Reprise of the Great Brodway Period,* New York, Fleet Publishing Corp., 1962. Anche Cecil Smith attesta che, benché il copione fosse quello di una commedia musicale, i Marx, interpretandolo, ne facevano una frenetica rivista, slegata da precise convenzioni drammatiche. Cfr. CECIL SMITH: *Musical Comedy in America,* New York, Theatre Arts Books, Robert M. MacGregor, 1950. A quanto egli dice, fu considerato un atto di coraggio quello di Irving Berlin di tornare alla commedia musicale nel '25 componendo musica per i Marx Brothers, « che erano capaci di demolire disinvoltamente la musica di chiunque ».

Lyric Theatre l'8 dicembre del 1925, con la regia di Oscar Eagle. Rimase in cartellone oltre un anno, per 377 sere, e fu interrotto solo perché era richiesto da altre città: a Chicago, nel 1927, rimase sei mesi. Del « cast » faceva parte Margaret Dumont, che da allora fu la « partner » femminile indispensabile dei Marx (il tipo della matura signora petulante), seguendoli anche nel cinema. Attorno a loro era una compagnia di elementi di primo piano: le canzoni di Berlin erano affidate alla popolare cantante Frances Williams e alle Brox Sisters, reduci dal successo nella serie di riviste intitolate « Music Box Revues » che si succedevano a Broadway da alcune stagioni. La giovane stella era Janet Velie.

La commedia prendeva lo spunto dal « boom » della Florida come paese delle vacanze ed era ambientata in un grand hotel. Groucho era il direttore dell'albergo, Henry W. Schlemmer, che curava anche affari immobiliari fasulli. « La proprietà », diceva in una delle sue prime battute, « è a un tiro di pietra dalla stazione ». E fra sé aggiungeva: « Un altro po' di pietre e costruirò la stazione ». Lo spettacolo era la quintessenza del « nonsense », specialissima qualità dell'umorismo anglosassone che richiede un pubblico non grossolano, capace di « stare al giuoco » e di afferrare l'assurdo. Le cose più strane si avvicendavano fin dalla prima scena. Chico e Harpo entravano nell'albergo e chiedevano delle camere. « Un facchino cerca di prendere le nostre valige », racconta Harpo, « ma io non voglio lasciarlo fare. Veniamo alle mani e la valigia cade spalancandosi. Il suo contenuto rotola a terra: tre annuari del telefono. Poi, ci accingiamo a firmare il registro dell'albergo. Io m'appoggio al banco facendo qualche smorfia, mentre Groucho e Chico sostengono tutte le spese della conversazione. In quel momento, squilla il telefono. Groucho risponde. « Dell'acqua ghiacciata per la camera 202? Vi faccio salire subito una cipolla ». Io ho l'aria di annoiarmi un po'. Un fattorino della Western Union — stufo di attendere il suo turno — si precipita verso il " bureau " con una pila di telegrammi. Io afferro i telegrammi e comincio a strapparli per aprirli. È così divertente che non mi posso arrestare: salto sopra il " bureau ", afferro la posta nelle caselle e apro anche quella. Il mio entusiasmo è talmente contagioso che anche Groucho si mette nell'operazione. Quando gli ultimi brandelli di carta volano sul pavimento, io sono esausto. " Spiacente ", dice Groucho scusandosi, " la posta del pomeriggio non è ancora arrivata ". Che fare adesso? Io mi frego le mani, prendo la stilografica dalle mani di Groucho e la scaravento,

come una freccia sul bersaglio, sul muro. Suona un campanello, Groucho mi tende un sigaro ». Proseguendo, Groucho intreccia scenette comiche con Margaret Dumont, che è l'altezzosa signora Potter, Harpo, che è Sam il muto, ruba l'argenteria, ingoia telefoni come se fossero degli squisiti bocconcini e si getta all'inseguimento di ogni ragazza che passa. Chico, nei panni di Willie the Wop « spara » battute in dialetto, mentre Zeppo, che è Jamison, è l'unico a comportarsi normalmente, come giovane amoroso che corteggia la protagonista e canta i motivi sentimentali.

Il terzo spettacolo a Broadway: « Animal Crackers »

Il terzo ed ultimo spettacolo a Broadway dei Four Marx Brothers fu un'altra commedia musicale scritta per loro dal tandem Kaufman-Ryskind, *Animal Crackers.* Parole delle canzoni e musica erano questa volta rispettivamente di Bert Kalmar e Harry Ruby, due nomi allora in costante ascesa. Essi avevano lavorato per lo più, nella commedia musicale, per nomi nuovi: nel '26, « The Ramblers », che aveva costituito l'esordio nella commedia musicale di Clark & McCullough dopo varie riviste e nel '27 « Five O'Clock Girl », debutto a Broadway di Al Shaw & Sam Lee.

Animal Crackers, prodotto nuovamente da Sam Harris, andò in scena al Teatro della 44ª Strada il 23 ottobre 1928 e durò per 191 sere: meno del precedente, ma in realtà fu un successo anche maggiore, solo che i Marx, nel '29, avevano impegni col cinema che impedivano loro di continuare. Si trattava d'un tipico veicolo per il loro genere di « humor ». L'azione si svolgeva in un lussuoso appartamento di Long Island, dove una ricca signora Rittenhouse (ovviamente Margaret Dumont), dava un grande ricevimento in onore d'un esploratore africano, il Capitano Spaulding. La satira verso la alta borghesia newyorchese era precisa ed implacabile, ma condotta, come è naturale, nel modo « crazy » che era tipico dei Marx, attraverso una distruzione sistematica di quella cerimonia rituale della società americana che è il « party ». Già all'ingresso di ciascun « fratello » Marx l'atmosfera diventava inquietante, facendo presagire un imminente vento di sterminio. Quando ciascun ospite, ad esempio, compariva in cima alla scalinata di marmo che dava nel salone di casa Rittenhouse, un impeccabile maggiordomo lo annunciava e gli prendeva il mantello. Entrava Harpo, un professore, e rifiutava ferma-

mente di cedere il solito sbrindellato cappotto. Il maggiordomo insisteva, quello, tenace, lo teneva stretto non pronunciando, al solito, parola. Ad un certo punto il maggiordomo riusciva nel suo intento, gli sfilava il cappotto e Harpo rivelava di non indossare sotto che un paio di mutandine da bagno. Groucho, per parte sua, faceva un ingresso d'effetto, che costituiva di per sé uno sbeffeggiamento feroce del personaggio « mitico » del grande esploratore: arrivava infatti su una portantina recata a spalle da quattro vigorosi schiavi nubiani. Appena sceso, però, egli dissipava il mito comportandosi come con il guidatore di un tassì, chiedendo il prezzo, protestando che avevano fatto apposta un itinerario più lungo e mercanteggiando la cifra del tassametro. Quindi intonava un motivetto creatogli da Ruby e Kalmar che sarebbe divenuto popolarissimo, « Hooray for Captain Spaulding », che cominciava così (mi pare utile riportarlo come documento d'un gusto): « Hello, I must be going. — I cannot stay, I only — Came to say, — I must be going. — I'll stay a week or two, — I'll stay the summer through, — But I am telling you, — I must be going ». Persuaso, dopo questa perorazione che egli cantava e danzava, a rimanere, l'esploratore raccontava la sua dura giornata africana: « In piedi alle sei, colazione alle sei e mezzo, e a letto alle sette ... Un mattino trovai un elefante nel mio pigiama. Non son mai riuscito a sapere come ci fosse entrato ». Zeppo, adottando nuovamente il nome di Jamison (i Marx erano molto affezionati ai loro nomi di scena, che facevano rimbalzare da spettacolo a spettacolo), interpretava il segretario del Capitano e teneva l'abituale ruolo « serio » di giovanotto che spasimava per la prima attrice giovane. Cantava fra l'altro due canzoni sentimentali, « Watching the Clouds Roll By » e « Who's Been Listening to My Heart? ». La scena più divertente dello spettacolo, a giudizio dei critici di allora, vedeva i quattro Marx impersonare i tre Moschettieri di dumasiana memoria (« We're Four of the Three Musketeers ») in un numero musicale. Groucho diveniva re Luigi 57°, che cercava freneticamente di fare qualche progresso nella sua corte a Madame Du Barry, ma era sempre, sul più bello, interrotto dai tre moschettieri.

Appartiene ad *Animal Crackers* uno « sketch » fra Groucho e Chico molto indicativo della loro comicità « nonsense ». L'asse della vicenda riguardava dei quadri rubati, e Chico — l'italiano Emmanuel Ravelli — e Groucho cercavano di ritrovarli. Giunti alla conclusione che il ladro poteva essere nell'appartamento, « la soluzione è semplice », dice Chico: « basta chiedere a ciascuno dei presenti

se è lui il ladro ». Groucho obietta: « ma se il ladro non è in casa? » « Allora », spiega Chico, « vuol dire che è fuori di casa, e noi andremo alla porta vicina, busseremo, e a chi ci apre chiederemo se è lui il ladro ». Ma Groucho insiste: « ma se qui accanto non ci fosse nessuna casa? » « Allora », replica fermissimo Chico, « ne costruiremo una! ». E detto fatto, lui e Groucho tirano fuori carta, planimetrie, squadra e si mettono a tracciare i piani di costruzione.

I primi film, a New York

Fu in quel periodo che i Marx Brothers furono scoperti dal cinema. Una delle maggiori case di Hollywood, infatti, la Paramount, fece loro un redditizio contratto per cinque film, il primo dei quali, girato fra il '28 ed il '29, fu la versione cinematografica di *The Cocoanuts.* Il parlato celebrava allora i suoi trionfi, il che significava per i produttori anzittutto un ricambio di quadri. Poiché Hollywood, per il suo carattere di centro pianificatore d'una industria basata sul gusto dell'uomo medio, difficilmente crea ma piuttosto riecheggia e sfrutta modelli collaudati altrove, era naturale che l'invenzione del parlato portasse, più che ad « inventare » nuovi talenti, a reperire fra quelli sicuri i più adatti al cinema. Si guardava, in altre parole ai « templi » dello spettacolo d'America, i teatri di Broadway e di essi si utilizzava chiunque avesse in quel momento un successo sicuro: i commediografi erano scritturati come dialoghisti e sceneggiatori, i registi come registi, mentre gli attori di prosa coprivano il fabbisogno drammatico e quelli brillanti quello di divertimento leggero. Ai Marx la componente sonora era indispensabile, e questo spiega il loro fiasco del '19 con *Humorisk,* ovviamente muto. « Clowns » e battutisti impagabili, ed inoltre ottimi suonatori, parvero subito adattissimi per rinnovare il quadro del cinema comico. Anche Harpo, se ci si riflette, non poteva agire che in un film parlato: il suo silenzio, infatti, era programmatico, non casuale, e risaltava soltanto a patto che mille fossero le occasioni in cui avrebbe potuto parlare e non parlava.

Proprio la caratteristica di ripetizione e diffusione presso pubblici più vasti ed internazionali dei successi teatrali di Broadway che Hollywood aveva, portò naturalmente a concepire i loro primi film come riprese filmate, senza molte varianti, dei loro spettacoli. Di conseguenza, mentre recitavano al Teatro della 44ª Strada in *Animal Cra-*

ckers ogni sera, la mattina partivano per Astoria, a Long Island, dove la Paramount aveva un suo teatro di posa e giravano *The Cocoanuts*. Il film era diretto in coppia da un ex-attore di spettacoli musicali (aveva recitato, fra l'altro, nelle citate « Music Box Revues ») che, dopo aver diretto qualche cortometraggio, era al suo primo film come regista, Joseph Santley, e da un giovane europeo d'ingegno, che si era imposto con alcuni film d'avanguardia ricalcati sui moduli dell'espressionismo, Robert Florey. Quest'ultimo, in particolare, per il suo estro non conformistico, era il più adatto ad intendersi con l'« humor » affatto speciale dei Marx (nel 1942, come sappiamo, già noto come regista, accetterà di fare il semplice aiuto pur di collaborare con Chaplin a *Monsieur Verdoux*). Tuttavia la pellicola non presentava particolari problemi creativi, limitandosi a « registrare » l'edizione teatrale della stagione precedente (16). D'altronde, i primi passi del parlato ponevano, per altro verso, tali e tanti interrogativi tecnici da non lasciare al regista molta libertà: il « mezzo » nuovo c'era, ma non se ne era ancora perfettamente padroni. La lavorazione era perciò faticosissima e le sole riprese durarono un tempo spropositato, cinque mesi. « I tecnici », ricorda Arthur Marx, « erano quanto gli attori poco familiarizzati al lavoro con il sonoro. L'attrezzatura era rozza e regolarmente si guastava nel mezzo della ripresa. Scene semplici dovevano essere rigirate non meno di venti o trenta volte. Il più leggero rumore mandava a monte una scena ». Per fare un esempio, in una scena Groucho mostrava a Chico una cianotipia. « Sembrava una scena semplicissima da girare, data la loro familiarità con un dialogo che avevano recitato centinaia di volte in palcoscenico, tanto da poterlo dire anche dormendo. Ma ogni volta che essi si muovevano sul « set », il crepitio del rigido foglio della cianotipia saliva rumorosamente in primo piano e copriva il dialogo. Dovettero rifare la scena ben ventisette volte prima che al regista venisse la brillante idea di immergere la cianotipia nell'acqua. Poi l'acqua gocciolante fu strizzata via dai fogli e si riprovò la scena. Ora si poteva lavorare: maneggiando le cianotipie umide non si faceva nessun rumore che disturbasse la colonna sonora. C'erano una dozzina di altri

(16) Qualcosa in più, veramente c'era, ad es. la ballata composta da Irving Berlin « When My Dreams Come True », che non figurava nell'edizione teatrale. Poteva però trattarsi della canzone che, a quanto riferisce Arthur Marx, i fratelli avevano fatto eliminare a Berlin dopo le primissime rappresentazioni in provincia, per snellire lo spettacolo.

problemi ugualmente fastidiosi che poterono essere risolti solo col metodo del prova-e-riprova ».

Il film, benché Groucho — con una decisione di cui avrebbe dovuto pentirsi in seguito — avesse convinto i fratelli ad eliminare gli « assolo » di arpa e di piano (pensava, a torto, che quegli interludi spezzassero il ritmo cinematografico), ebbe un enorme successo. Intanto, anche *Animal Crackers* incontrava ottime accoglienze, ed il produttore Sam Harris proponeva ai Marx di iniziare una lunga « tournée » per l'America. Ma anche la Paramount intendeva sfruttarli subito, e mise in cantiere, sempre nello studio di Long Island, la versione di *Animal Crackers*. Regista era stavolta Victor Heerman, un inglese che aveva diretto comiche per Mack Sennett ed era allora alla fine della sua carriera di regia (di lì a poco sarebbe passato alle sceneggiature). Ma anche per Heerman il termine « regia » era improprio: si trattava infatti d'un'altra ripresa pressocché integrale dello spettacolo recitato in palcoscenico, col rinforzo nel « cast » della seducente e sregolata Lillian Roth come protagonista femminile.

Il 1930 segna una svolta nella carriera dei Marx Brothers. Fino ad allora, in sostanza, essi avevano accettato le occasioni loro offerte dalla buona o cattiva sorte, ed erano a quel pericoloso punto in cui il successo può spegnere la carica di entusiasmo e il senso di autocritica che costituiscono le condizioni basilari per poter progredire e rinnovarsi. « L'opinione dei critici », testimonia Arthur Marx, « sembrava essere che i Marx Brothers non potevano sbagliare ». Pertanto, essi decisero di concedersi una pausa: il loro nuovo film, il terzo (*Monkey Business*), si sarebbe iniziato a girare solo nella primavera del '31. Così, mentre infuriava la crisi economica toccando anche lo spettacolo, essi erano abbastanza ricchi da rinunciare ad altre offerte e da andare in vacanza in attesa di iniziare il film. In realtà, quella vacanza sarebbe durata per sempre: i Marx non fecero più ritorno a Broadway, almeno come « team ». In quel 1930 moriva anche la madre, a cui dovevano l'ingresso in teatro e il graduale perfezionamento del loro repertorio.

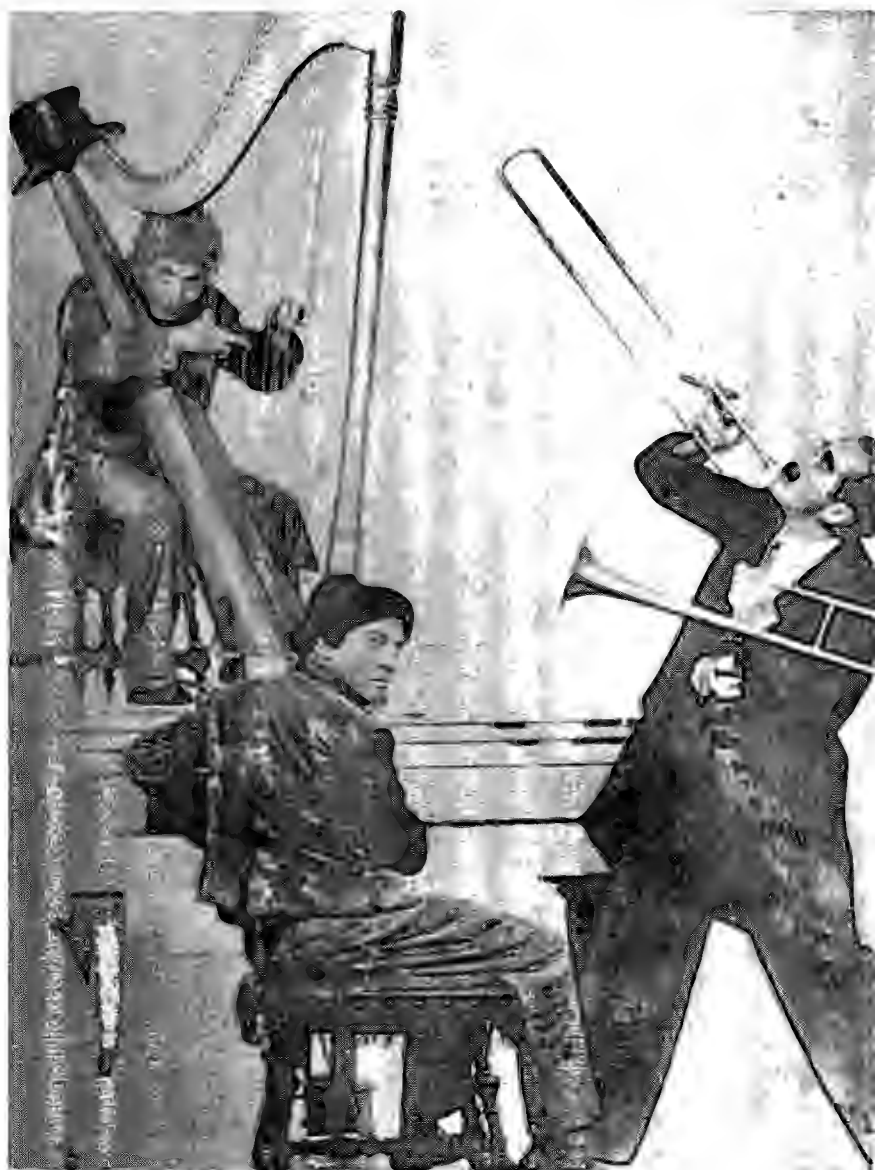
A Hollywood: « Monkey Business » e « Horse Feathers »

Dopo un viaggio a Londra — durante il quale accettarono una scrittura di sei settimane in un « vaudeville » (« Varieties ») prodotto da Charles Cochran al Coliseum, a partire dal 1° gennaio

1931 — in primavera abbandonarono New York e si trasferirono definitivamente a Hollywood, dove da allora in poi avrebbero girato i loro film.

Monkey Business, la loro prima pellicola sulla Costa del Pacifico, era una cosa minore, ma possedeva il pregio di non essere più una mera registrazione di un preesistente spettacolo teatrale. Regista era Norman Z. McLeod, che nel secondo dopoguerra avrebbe diretto le migliori pellicole rispettivamente di Danny Kaye (*The Secret Life of Walter Mitty,* Sogni proibiti, 1945) e di Bob Hope (*The Paleface,* Viso pallido, 1950): un uomo di mestiere, ma singolarmente dotato di gusto e misura e d'una indiscutibile eleganza. Allo scenario avevano lavorato Will B. Johnstone — l'autore della loro prima grande rivista, « I'll She Is Say », — ed un critico teatrale che esordiva a Hollywood come dialoghista, Arthur Sheekman, oltre a S.J. Perelman.

Si è già rilevato all'inizio come sia difficile in generale per i film comici imperniati su sicure personalità di interpreti ed in particolare per quelli basati sui Marx, stabilire a chi vada la paternità dell'opera. I loro registi erano dei buoni nomi, i loro sceneggiatori dei nomi eccellenti, i « producers » avevano il prestigio d'un Walter Wanger o d'un Irving Thalberg. Ma le stesse persone, con altri attori, rendevano meno o in modo diverso. L'estro dei Marx finiva, in bene o in male, per essere determinante, anche perché i loro film non avrebbero potuto che esser « tagliati su misura ». In particolare, Groucho, da quando i tre fratelli andarono ad Hollywood e non ebbero più una parte della giornata occupata dal teatro, assunse ancor più le funzioni di « leader » del gruppo e di mediatore fra esso e quelli che, più che autori, chiamerei collaboratori artistici. Per prima cosa, egli resistette alle richieste dei produttori di fare un film dopo l'altro per sfruttare il successo finché era caldo. Egli riuscì, anzi, a far mettere per iscritto nel contratto che non avrebbero interpretato più di un film all'anno. « Papà », dice Arthur Marx, « era fermissimo su questo punto, benché fosse arduo, malgrado tutto, resistere alla tentazione di fare film più di frequente e di conseguenza guadagnare più denaro in minor spazio di tempo. Ma [...] era abbastanza accorto da rendersi conto che la via più rapida per porre termine ad una carriera cinematografica — ed in particolare ad una carriera di comico cinematografico — era di saturare il pubblico con troppi film. " Non indurre mai il pubblico al rischio di nausearsi di te ", soleva dire. " È difficile far ridere uno che abbia detto: ' Dio, dob-

Immagini dei Marx Brothers

I tre fratelli Marx (da sinistra a destra: Harpo, Chico e Groucho) nei loro costumi di scena e con i loro strumenti musicali.

Dall'incontro dei Marx col « producer » Irving Thalberg nascono le pellicole più significative del trio. (SOPRA): La sequenza della cabina del piroscafo in *A Night at the Opera* (Una notte all'Opera, 1935) di Sam Wood. (*Groucho, Harpo, Chico*). - (A SINISTRA): Da *A Day at the Races* (Un giorno alle corse, 1936) di Sam Wood. (*Groucho, Chico, Harpo*).

Una rara immagine dei fratelli Marx: lo « sketch » su Napoleone e Giuseppina di « I'll Say She Is », la rivista di T. e W.B. Johnstone con cui i comici (ancora in quattro) passarono dal varietà ai grandi palcoscenici di Broadway: Casino Theater, 1927. (*Lotta Mines, Harpo, Groucho, Zeppo, Chico*).

(Sopra): Da *Room Service* (1938) di William A. Seiter, dalla commedia di Murray e Boretz. (*Chico, Harpo, Groucho*). - (Sotto): Da *At the Circus* (Tre pazzi a zonzo, 1939) di Mervyn Le Roy. (*Groucho, Harpo, Chico*).

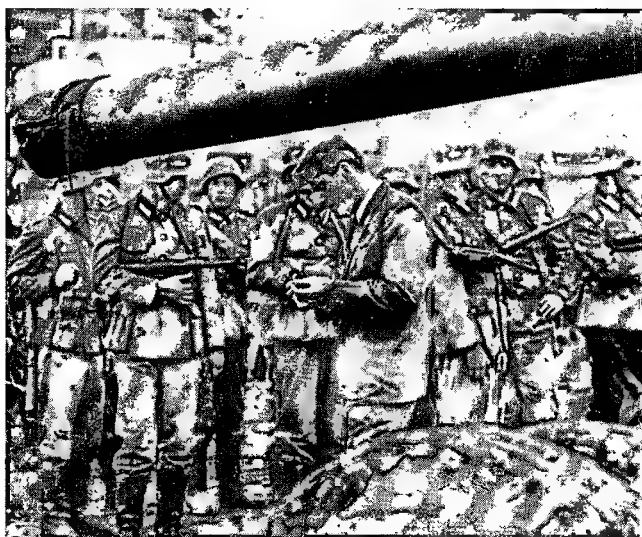
(SOPRA): Una imprevedibile capacità di distruzione è una delle componenti originali della comicità dei Marx ed in particolare di Harpo. Da *The Big Store* (Il bazar delle follie, 1941) di Charles Riesner. (*Harpo*).

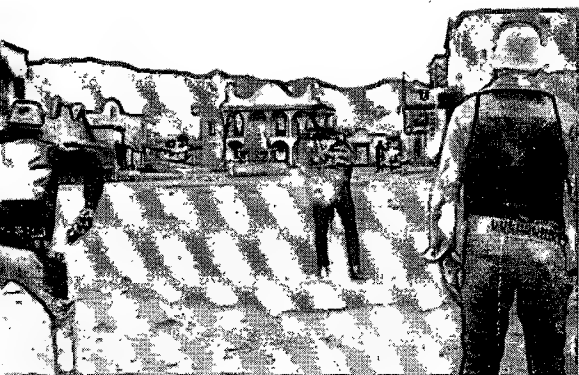
(A DESTRA): Un esempio dei film interpretati dal solo Groucho, senza baffi finti e folti sopraccigli: da *Double Dynamite* (Questi dannati quattrini, 1951) di Irving Cummings. (*Groucho Marx, Jane Russell*).

Film sull'arte a Bergamo

Un'inquadratura di *Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp*, documentario televisivo del francese Jean-Marie Drot.

Film di questi giorni

(A DESTRA IN ALTO): Da *Le train* (Il treno, 1964), primo film di John Frankenheimer in Europa. (*Burt Lancaster*). - (A DESTRA, IN BASSO): Da *The Killers* (Contratto per uccidere), film hemingwayano di Don Siegel, « remake » di quello di Siodmak del '46. (*Lee Marvin*).

(A SINISTRA): Uno stanco Hitchcock psicanalitico: *Marnie* (Marnie). (« *Tippi* » *Hedren*).

Psicanalisi e « film d'attore »: *Captain Newman, M.D.* (Capitan Newman) di David Miller. (*Bethel Leslie, Angie Dickinson, Gregory Peck*).

Un esempio di produzione « media » italiana, un « western » vestito di panni americani e ricalcante il soggetto d'un film giapponese: *Per un pugno di dollari* di Sergio Leone. (*Clint Eastwood*).

Un « genere » che sta purtroppo monopolizzando la produzione italiana, il film a episodi: dall'episodio *Sabato 18 luglio* di Gianni Puccini incluso nel film *L'idea fissa.* (*Sylva Koscina, Philippe Leroy*).

biamo vederli ancora? '. Meglio dare al pubblico troppo poco piuttosto che troppo " ».

Ora che si era passati a inventare dei film originali per i Marx, si riproponevano gli stessi interrogativi che erano sorti per i loro spettacoli di Broadway. Come scrivere per i Marx?

« In quei giorni non era facile procurare ai Marx Brothers delle sceneggiature già buone sulla carta. La maggior parte degli sceneggiatori di Hollywood erano dei superstiti del cinema muto, e quei pochi che erano in grado di scrivere un buon dialogo non erano versati per il materiale " speciale " dei Marx » (17). Esempio, i dialoghi di Groucho. « Gli sceneggiatori ritenevano », ricorda Groucho, « che tutto quello che c'era da fare, dato che io parlo veloce, fosse di scrivere dei lunghi sproloqui con un mazzo di " non sequitur ". Questo, certo, è il mio stile. Il guaio è che quel branco di scenaristi dimenticava che, con esso, bisognava anche far ridere ». Per i primi due film hollywoodiani, comunque, Groucho ebbe un valido sostegno, fra i responsabili del copione, in S.J. Perelman. Perelman aveva « una maniera sua propria di maltrattare la lingua inglese fino a renderla una sottospecie di furibondo linguaggio poetico formato, o meglio: deformato, dalla più fantastica sovrapposizione di espressioni dialettali e di raffinati virtuosismi dialettici alle frasi fatte ed ai luoghi comuni, così da diventare una sorta di James Joyce della farsa » (18). Comunque, per garantire ai testi l'impronta marxiana, Groucho, come faceva Stan Laurel, partecipava a tutte le riunioni di sceneggiatura, discuteva, suggeriva, tagliava, aggiungeva; ma, ritenendo presuntuosi quelli che, in un'arte di collaborazione qual è il cinema, si ritengono i soli « autori », non volle mai unire il suo nome a quello degli scenaristi.

Senza dubbio, se egli riuscì in tal modo a non disperdere l'« humour » originale dei Marx, di cui altrimenti si sarebbe fatto scempio — fenomeno abituale a Hollywood —, commise anche degli errori di decisione. Uno fu quello, per i primi film girati a New

---

(17) ARTHUR MARX, cit.

(18) RICHARD ROWLAND: *American Classic: A Study on the Marx Brothers* in « Hollywood Quarterly », Los Angeles, 1948 (trad. it.: *I fratelli Marx* in « Cinema », nuova serie, Milano, n. 11, 31 marzo 1949; in diversa trad. anche in « Sequenze », numero dedicato a « Il film comico », a cura di Mario Verdone, Parma, nn. 5-6, gennaio-febbraio 1950). A questo saggio si riferiscono anche le altre citazioni di Rowland che seguiranno.

York, di eliminare gli « assolo » musicali di Chico e di Harpo, che, pur rallentando o addirittura arrestando l'azione, erano parte integrante dello stile dei Marx Brothers. L'altro errore fu di ritenere che per giungere a strati più vasti di pubblico fosse meglio una « partner » femminile già conosciuta dagli spettatori delle sale cinematografiche. Di conseguenza, quando i Marx si trasferirono a Hollywood, egli fece sostituire, per *Monkey Business* e per *Horse Feathers,* l'abituale compagna del palcoscenico Margaret Dumont con la notissima Thelma Todd. Ma, pur essendo la Todd quella gran commediante che era (sarebbe morta purtroppo di lì a poco, nel '35, dopo essere stata a fianco di un altro « team » comico, Laurel e Hardy, in *The Bohemian Girl,* La ragazza di Boemia), il pubblico reclamò il ritorno della Dumont, considerata dai più una specie di « quinto fratello » Marx, tanta era la sua capacità di « legare » con loro. E Groucho infatti la richiamò, associandola a tutti i loro film seguenti.

Ancora Norman Z. McLeod diresse, nel 1932, *Horse Feathers,* che si basava su una sceneggiatura di Bert Kalmar e Harry Ruby, gli autori di *Animal Crackers.* Realizzato quando ancòra molti registi ed attori facevano del sonoro un impaccio verboso anziché un mezzo espressivo, il film rivelava abbastanza delle qualità dei quattro fratelli, con un netto progresso sul precedente, pur tenendo conto, ed in misura anche eccessiva, delle convenzioni della commedia musicale: Kalmar e Ruby, evidentemente, non erano riusciti a liberarsi del tutto dall'impianto teatrale a cui erano abituati, ed abbondavano, ad esempio, di duetti canori.

Le stramberie di Harpo accalappiacani che blocca il traffico cittadino in maniera insospettata, del bar clandestino nel retrobottega del quale uno versa il medesimo intruglio indifferentemente in due bottiglie, la prima etichettata « Rye » la seconda « Whisky », di Harpo e di Chico (un contrabbandiere) che vanno per sequestrare due giuocatori di rugby e vengono invece sequestrati, di Groucho rettore d'un college universitario (il prof. Wagstaff) allineavano « gags » a non finire e soprattutto puntavano sulla comicità esplosiva di due sequenze, quella della lezione di anotomia e quella della partita di rugby. (Nel ritrarre l'ambiente scolastico non è improbabile fosse presente qualche reminiscenza degli « school day acts » di Gus Edwards.)

Un alto esempio di satira politica: « Duck Soup »

Il 1933 fu un anno cruciale per il mondo. In Germania Hitler, nominato Cancelliere in gennaio, conquistava il potere, rafforzando pericolosamente quella tendenza antidemocratica, di gretta reazione, che aveva preso le mosse undici anni prima dall'Italia con l'avvento del fascismo. In America, la grande depressione, segnata dal crollo di Wall Street del 1929, si sviluppava ancora minacciosa. In pratica, quel passaggio dal vecchio al nuovo secolo che in Europa s'era verificato con la prima guerra mondiale e la conseguente distruzione del vecchio ordine, basato sugli Imperi Centrali, in America s'era ritardato sino allora. La guerra, infatti, se aveva fatto uscire il Paese dall'isolamento portandolo ad inserirsi nel concerto delle potenze mondiali, non aveva sostanzialmente mutato la struttura della società e la classe dirigente di essa. Ma il crollo di Wall Street, simbolo dell'espansione e del benessere, ed il caos economico che ne sorse ponevano fine all'Ottocento anche per gli Stati Uniti, sostituendo al mito hooveriano della « prosperità all'angolo della strada », derivato dal vecchio ottimismo della rivoluzione industriale, la serie di preoccupanti ed impegnativi problemi di riforme e di sviluppo sociale e civile che il nuovo secolo, con trent'anni di ritardo, metteva in primo piano.

L'America dei « Roaring Twenties », attraverso una serie di anni cruciali — dal 1929 al 1933 —, cedeva il passo alla grande America del « New Deal », all'insegna della dominante e « diversa » personalità di Franklin Delano Roosevelt. Era una Nazione dove un terzo della popolazione operaia, dodici milioni, era disoccupato, e Roosevelt avrebbe dato un nuovo senso alla politica, creando le basi d'una vera « comunità » (19).

I Marx Brothers, come s'è cercato sin qui di illustrare, non appartenevano che cronologicamente a quel vecchio mondo dello spettacolo che aveva fatto da specchio pieno di sorridente bonomia ad una borghesia statunitense pigramente soddisfatta di sé, pronta a crogiuolarsi nei miti hooveriani. I Marx avevano portato nel teatro

(19) Per una più ampia analisi del rapporto fra nascente cinema sonoro e « svolta » civile determinata dall'avvento di Roosevelt rinvio al mio saggio: Ernesto G. Laura: *Nascita del cinema sonoro negli Stati Uniti d'America (1926-1932)* in « Bianco e Nero », Roma, anno XXIII, nn. 9-10, settembre-ottobre 1962.

degli States la voce d'un « humor » graffiante e corrosivo che intaccava proprio quei miti e quella tranquillità egoista che la realtà economica avrebbe scrollato violentemente di lì a poco. Quando ciò avvenne, mentre altri comici si dilettavano nel loro repertorio di sempre o s'accontentavano, come Eddie Cantor, di portare sullo schermo la bellezza e lo sfarzo di centurie di ballerine, i Marx fecero *Duck Soup,* un film di chiara, netta e sferzante satira politica. Il film è del 1933, l'anno in cui, con un significato diametralmente opposto, Hitler e Roosevelt salgono al potere, diventando i due simboli d'un opposto modo di concepire il futuro del mondo. (Harpo Marx ricorda che, mentre giravano, le radio accese negli intervalli trasmettevano dall'Europa minacciose notizie su Hitler.) Ambientato in un piccolo stato europeo, premuto ai confini da uno stato totalitario, il cui ambasciatore si chiama Trentino (ed è un Louis Calhern perfetto nell'imitazione del « fascista tipo esportazione » alla Dino Grandi), *Duck Soup* racconta di come Groucho sia chiamato alla carica di primo ministro per « salvare la patria », secondo la formula di tutti gli « avventi » totalitari. In realtà, Groucho è un arrivista mediocre e guerrafondaio, che finisce per combinare una guerra disastrosa. *Duck Soup* dà la misura precisa di come il loro talento, che in superficie potrebbe sembrar che porti all'astrazione, possa servire utilmente ad una satira dai bersagli precisi. Il copione era, ancòra una volta, di Kalmar e Ruby e, rispetto a *Horse Feathers,* i due autori mostravano d'aver penetrato le possibilità del cinema, liberandosi completamente da ogni retaggio teatrale. L'azione scorreva infatti molto fluida, senza troppi impacci canoro-sentimentali. I dialoghi portavano la firma di Sheekman e di Nat Perrin (quest'ultimo avrebbe scritto i testi delle prime trasmissioni radiofoniche di Groucho e Chico e avrebbe ideato il soggetto di *The Big Store,* Il bazar delle follie, 1941). Al posto di McLeod, la regia era curata da Leo McCarey, che s'era formato con le comiche prodotte da Hal Roach, dirigendo a più riprese Laurel e Hardy.

C'è in questo film, fra l'altro, ricorda Richard Rowland, « un momento di frenesia assoluta, nel quale i Marx Brothers si ritrovano tutti e tre vestiti come Groucho. Due di essi aprono una porta contemporaneamente, immettendoci subito nell'atmosfera di un incubo: è una porta o è uno specchio? Ci sono due " io "? L'altro è un essere reale o no? Ed io chi sono? Sono anch'io un essere reale? Mai, forse, l'instabilità del sogno fu presentata sullo schermo con maggiore efficacia ». Si potrebbe affermare che essi rifacevano il verso

al relativismo pirandelliano, allora in voga sui palcoscenici americani, come anni prima avevano fatto il verso ai successi drammatici di O'Neill. Senza dubbio, mentre l'analoga sequenza — famosissima — di Max Linder che si rade la barba con di fronte, nella cornice vuota dello specchio, il suo cameriere che ne imita punto per punto i gesti, era solo un'occasione farsesca, qui il « gag » è condotto avanti con ricchezza di motivi in una dimensione sempre più surreale. (Quel surrealismo che non contraddiceva affatto la profonda aderenza alla realtà della comicità marxiana, come s'è detto). Il Sadoul trova che il personaggio del primo ministro reazionario impersonato da Groucho « è molto simile, per certi aspetti, a quello de *Le dernier milliardaire* (L'ultimo miliardario) » di René Clair, che però è un film di tre anni dopo, 1935. Egli giudica *Duck Soup* l'opera migliore dei Marx; ma mi pare indubbio che essi ebbero invece il loro culmine in *A Night at the Opera* (Una notte all'Opera) dove comicità ed umorismo, satira e fantasia si saldavano in un risultato più effervescente. Ciò non toglie che *Duck Soup* sia fra i migliori film satirici del cinema degli anni '30 e sia stato ingiustamente dimenticato o addirittura mai conosciuto. (In Italia fu vietato dalla censura fascista per comprensibili motivi). La sua chiarezza ideologica era avvertibile, e dava luogo a sequenze corrosive proprio perché ben dirette allo scopo: « La dichiarazione di guerra, col suo Parlamento che cantava e ballava, sull'aria di uno " spiritual " negro, " Vogliamo la guerra! " valeva la stravagante battaglia in cui il Generale Groucho, dopo aver sparato sui propri soldati, comprava con un dollaro il silenzio dei testimoni » (20).

« Oggi giorno », dice pure Rowland, « *Duck Soup* [...] è ancora fresco come latte appena munto, molto più fresco e vivo dei nostri quotidiani con i loro resoconti disperati di catastrofi e di incidenti appena avvenuti ». Purtroppo, anche se si trattava del miglior film che essi avessero fatto fino allora e, come si è detto, di uno dei migliori in senso assoluto della loro carriera, non ebbe il successo straordinario dei precedenti. I Marx ritennero, con ogni probabilità a ragione, che la cosa fosse dovuta al fatto che in un Paese sprofondato nella crisi economica, con dodici milioni di disoccupati, la gente andasse meno al cinema e, qualora vi andasse, scegliesse film più spettacolari e di richiamo (in altre parole: più di evasione) che non un

(20) GEORGES SADOUL, cit.

film satirico. Invece la Paramount — dove Emmanuel Cohen aveva sostituito da poco B.P. Schulberg, l'uomo che aveva fatto venire i Marx Brothers a Hollywood — pensava che fosse in declino la popolarità dei quattro comici. La loro carriera, allo scadere del contratto con la Paramount, sembrava subire una battuta d'arresto.

L'abbandono della Paramount

In quel 1933, Roosevelt, eletto presidente, aveva iniziato la sua opera di pacificazione internazionale promuovendo trattative con l'Unione Sovietica per il regolare riconoscimento diplomatico di questa. Come si usa in questi casi, Stati Uniti e U.R.S.S. prepararono il terreno con qualche scambio di delegazioni e di spettacoli, e Harpo Marx fu designato ufficialmente dalla Casa Bianca per recarsi da solo in « tournée » nell'Unione Sovietica, come primo artista americano che, dopo anni di isolamento russo, si sarebbe esibito sui palcoscenici di Mosca e Leningrado. Nell'autunno dello stesso anno, passando per la Germania — dove decise di non mettere più piede avendo trovato il nazismo in espansione con già chiare persecuzioni antisemite — Harpo andò a Mosca, ospite del Ministro degli Esteri Litvinov. Mentre era a Mosca giunse la notizia che le trattative si erano felicemente concluse e si stava procedendo allo scambio degli ambasciatori. La « prima » ebbe luogo alla presenza del nuovo ambasciatore americano Bullitt e fu un trionfo di pubblico e di critica. Il giorno dopo le « Isvetzia » ne scrivevano in termini entusiastici. « Lo spettacolo », ricorda Harpo, « era una specie di rivista e doveva comprendere quattro mie esibizioni. Cominciavo con un assolo di arpa prima di eseguire un mio numero col clarinetto e le bolle di sapone. Nella seconda parte, mi esibivo in una pantomima [fra l'altro, il celebre « sketch », già citato, di Harpo che rovescia l'argenteria da tutte le tasche, N.d.A.] e per finire tornavo all'arpa e suonavo quanto la gente voleva ».

Dopo *Duck Soup* i Marx attraversarono un periodo di crisi. Attratti dal cinema, avevano ormai perso ogni contatto con Broadway. Ma la Paramount, scaduto il contratto, non aveva alcuna fretta di rinnovarlo. Mentre Harpo faceva la sua trionfale « tournée » europea, Groucho e Chico, non riuscendo a trovare una scrittura teatrale, accettarono di tentare una nuova esperienza: la radio. La radio era allora al suo massimo fulgore, che sarebbe proseguito per circa

quindici anni, fino all'avvento della televisione. Essi furono scritturati come protagonisti di uno « show » radiofonico finanziato dalla Esso Oil Company, « Flywheel, Shyster and Flywheel »: Groucho e Chico, ripetendo le caratteristiche dei loro collaudati personaggi del teatro e del cinema, erano una coppia di azzeccagarbugli imbroglioni. Per dedicarsi a questo programma fecero ritorno, dopo anni, a New York, dato che allora solo nella città della Costa Atlantica esistevano attrezzature sufficienti per trasmissioni radiofoniche complesse, dedicate all'intera rete nazionale. (Il che si è puntualmente ripetuto per la televisione, che ha i suoi studi importanti a New York, lasciando alle stazioni locali solo il compito di mandare in onda notiziari e servizi giornalistici di interesse regionale). Ma lo « show » non piacque ai committenti, che lo interruppero dopo sole ventisei settimane. Chico trovò una scrittura a Londra, per esibirsi nei teatri di « vaudeville », e Groucho si ritirò in campagna, nella cittadina di Skowhegan, sul lago Maine.

Dei quattro, Groucho era il più insoddisfatto ed anche il più incerto sulla propria vera vocazione. Per questo cercava sempre di rinnovarsi, di tentare strade diverse ed era spietatamente autocritico. Aveva scritto anni prima un libro, « Beds », che era stato pubblicato a puntate con discreto esito da « College Humor ». Aveva tentato la radio. Ora, nel ritiro semi forzato sul Maine, accettò la proposta del direttore della Lakewood Playhouse di interpretare la parte del protagonista in « Twentieth Century » di Ben Hecht e Charles MacArthur. La Lakewood Playhouse, a quanto attesta Arthur Marx, era uno dei più conosciuti teatri del circuito provinciale e la sua stagione estiva costituiva uno degli elementi turistici di richiamo della cittadina. Groucho, senza la truccatura abituale, attenendosi scrupolosamente al testo come ogni buon attore di prosa, sorprese favorevolmente tutti per la sua sobrietà.

Quanto a Zeppo, egli approfittò della sosta forzata per compiere una scelta ancor più decisiva, quella di ritirarsi, passando al mondo degli affari. Chiamato a sé come socio Gummo, il minore, che era rimasto a New York, aprì una agenzia di rappresentanza per attori, che divenne subito una delle maggiori. I Marx ne furono, ovviamente, i primi clienti, presto seguiti da Clark Gable, da Robert Taylor, da Carole Lombard, da Barbara Stanwyck e da molti altri.

Partiti ognuno per proprio conto, e ridotti in ogni caso da quattro a tre, la loro carriera poteva sembrare finita, mentre doveva ancora toccare il culmine. In realtà, se la Paramount nicchiava trovando

pretesti per rinviare la firma del nuovo contratto, anche i Marx ritenevano di poter, malgrado tutto, trovare di meglio. Non era una questione finanziaria. Essi pensavano di aver vissuto, fino ad allora, di rendita sulla loro lunga e preziosa passata esperienza teatrale, ma di non aver ancora veramente creato una loro comicità « per il cinema ». D'altra parte i produttori prima del « calo » con *Duck Soup,* si erano accontentati di sfruttarne il nome e non li avevano messi in condizione di cercare e tentare qualcosa di nuovo.

L'incontro con Thalberg

L'uomo che ci voleva loro era un « producer » innamorato del buon cinema come il « favoloso » Irving Thalberg, immortalato da Scott Fitzgerald ne « Gli ultimi fuochi ». Thalberg aveva formato all'interno della Metro-Goldwyn-Mayer un proprio gruppo di produzione, che intendeva porsi all'insegna della qualità. Conosciuto occasionalmente Chico, vide subito nei Marx quelle personalità fuori dal comune che potevano fargli fare dei film comici non dozzinali. Il contratto con cui li fece assumere dalla Metro era anch'esso « favoloso » come il personaggio del produttore: essi avevano infatti diritto al 15 % del lordo. « Percentuali dove il partecipante ottiene una parte dei profitti netti », rileva Arthur Marx, « non sono infrequenti. Questo genere di accordi si fa spesso. Ma i Marx Brothers avevano firmato un contratto per fare due film al 15 % del *lordo.* C'è una grossa differenza: un film può raggiungere un incasso di due milioni di dollari e chiudere senza nessun profitto, se la spesa per realizzarlo e distribuirlo è stata alta. In questo caso, una percentuale sul netto non è buona per nulla ».

L'idea base di Thalberg era che un film comico non doveva essere, come era ed è spesso anche adesso, un film di serie « B », dove, al di fuori dei protagonisti, unico elemento di richiamo, tutto è dozzinale e preparato alla svelta. Egli voleva che il film dei Marx per lui fosse una pellicola di prima categoria, da mettere a fianco delle altre che stava preparando. In primo luogo, Thalberg sosteneva che alla base doveva esservi un ambiente dignitoso. « Rovesciare la dignità », affermava, « è uno dei capisaldi per fare un buon film comico. Infatti, provate a colpire con una palla di neve un compagno in abiti vecchi: ciò non significherà niente. Ma vestite un uomo in frack e cappello a cilindro e poi sbattetegli in faccia una palla di

neve, e provocherete una risata » (21). Conseguentemente a questo punto di vista, Thalberg e i Marx scelsero come ambiente base un elegante teatro d'opera, pieno di signori in cilindro e dame in sfarzosi abiti da sera, pellicce e gioielli. Come secondo elemento, Thalberg avvertiva la necessità d'una « attendibile » storia d'amore. « Non doveva essere una " Giulietta e Romeo ", ma insomma doveva esservi un po' di cuore ». Terzo, dovevano esservi gli « assolo » di arpa e di piano.

Si è da qualcuno rimproverato a Thalberg d'avere così imbrigliato i Marx, spegnendone la carica originaria nel conformismo d'una struttura spettacolare convenzionalissima. Non sono d'accordo con questa opinione. Intanto, i Marx già utilizzavano, e da sempre, l'elemento sentimentale, prima con Gummo, poi con Zeppo. Thalberg voleva solo che questa componente fosse studiata meglio, e non avesse soltanto la funzione di riempitivo fatto così come viene.

Soprattutto si potrebbe aprire un discorso, che qui non conviene svolgere estesamente, sulla natura stessa del linguaggio comico, sia a teatro che al cinema o, oggi, alla televisione. Linguaggio che, come ogni linguaggio, ma più di altri, è condizionato anche da elementi fisiologici. Il comico — a differenza dell'umorismo che è una qualità di espressione — è un « genere » dove lo spettacolo, in qualsiasi forma sia sviluppato, tende a ritmarsi attraverso la risata. La risata è un fenomeno fisiologico, derivante dall'eccitazione incontrollabile di alcuni centri nervosi. Quel certo orgasmo da cui è provocata non può durare all'infinito: si tratta di un'esplosione tanto più forte e trascinante quanto più improvvisa e inaspettata. Per questo, il comico è un genere nato, nei circhi e nei teatri di varietà, come « sketch » o numero breve, fra altri; per questo il comico, portato nel cinema, trovò la sua dimensione naturale nella « two-reels » o « comica finale ». Ciò spiega anche l'insuccesso di molti eccellenti comici nei lungometraggi: lo spazio, la durata maggiore non consentono di reggere un'eccitazione che è, sì, spirituale, ma anche fisica, per due ore: non si può umanamente ridere ininterrottamente per due ore. Allora capita che effetti, « gags », che, se presentati in una « two-reels », farebbero sbellicare dalle risate, lascino freddi. Questo non si era capito ai tempi del muto, se non da Chaplin, che però c'era arrivato per altra via, quasi rovesciando la formula: per

(21) Cfr. Arthur Marx, cit.

lui il comico finiva per assumere quasi una funzione di alleggerimento d'una materia drammatica o sentimentale o quanto meno solo umoristica.

Se dunque il problema di linguaggio era di serbare nel film di un'ora e mezzo la « carica » emotiva che genera la risata irrefrenabile nella breve comica, non v'erano altre soluzioni che quelle che già i Marx avevano utilizzato istintivamente fin dai loro « shows » teatrali: isolare i « numeri » comici, circondandoli d'un contesto « serio », che poteva essere una vicenda sentimentale o d'altro genere, un contesto che, senza prendere il sopravvento, doveva stabilire le pause che, sole, consentono il ricaricamento del meccanismo comico da cui far scattare una nuova risata. Il guaio avviene quando certi comici, ritenendo chissà perché inferiore il loro genere, tendono ad allargare oltre misura la zona sentimentale o drammatica dei loro film, in genere non riuscendo né a divertire né a commuovere. Ma non è il caso dei Marx.

Per il nuovo film, che si sarebbe chiamato *A Night at the Opera* (Una notte all'Opera), il ruolo sentimentale fu affidato — in luogo di Zeppo — al cantante Allan Jones, in coppia con Kitty Carlisle. Naturalmente, per non cadere nel banale, in quel convenzionalismo da cui non sfuggirono altri, era necessario che il copione fosse scritto da gente capace di capire il particolare « humor » dei Marx Brothers ed insieme di costruire dei caratteri, di imbastire una storia « attendibile » come diceva Thalberg. Per i Marx ad Hollywood non esistevano sceneggiatori di questo genere ed ottennero di far venire da New York George S. Kaufman e Morrie Ryskind.

Thalberg, che era un buon conoscitore di psicologie, riuscì a far l'impossibile, e cioè a smuovere Kaufman da Broadway e trapiantarlo a Hollywood; in più, suggerì ai Marx di avvalersi della collaborazione d'un « gagman » straordinario di nome Al Boasberg. Il compito di Boasberg era di creare situazioni, « gags », ed insieme di « pungolare » gli scenaristi. Boasberg non firmò ufficialmente la sceneggiatura, la cui paternità rimase a Kaufman e a Ryskind, ma il suo contributo è evidente. Egli collaborerà, firmando, ai copioni di altri comici e dirigerà delle « two-reels » sonore. Per dire quanto fosse stimato dall'ambiente basterà ricordare che Jack Benny « aveva l'abitudine di pagarlo mille dollari alla settimana solo perché esaminasse il copione definitivo del suo programma radiofonico e aggiungesse qua e là qualche trovata. Benny giudicava che la qualità del materiale di Boasberg fosse così buona che anche una sola " gag "

alla settimana inventata da lui valeva bene la spesa di mille dollari » (22).

Tuttavia, da quando erano passati al cinema, i Marx Brothers, e Groucho in particolare, non si sentivano tranquilli come a teatro. Abituati a « rodare » lo spettacolo in provincia prima di portarlo a Broadway e a continuare a perfezionarlo sera per sera fino all'ultima rappresentazione, essi avvertivano la mancanza del pubblico vivo, sul quale misurare l'effetto comico o meno del loro materiale. L'attore di teatro, in qualsiasi parte del mondo, sa che gli spettatori di una città non sono uguali a quella di un'altra: ciò che fa ridere gli uni può lasciar indifferenti gli altri, almeno in certi limiti. Per il cinema, si trattava di pensare a tavolino cosa facesse ridere allo stesso modo non solo gli spettatori di diverse città ma anche di tutte le nazioni straniere dove il film poteva essere esportato. Malgrado si fossero assicurati Kaufman, avessero avuto in sorte un regista che conosceva il mestiere come Sam Wood, e tutto si svolgesse sotto la supervisione d'un « producer » come Thalberg, essi esitavano a iniziare le riprese. Allora Thalberg, con un colpo di genialità che poteva venire solo a lui e trascurando la somma che avrebbe dovuto sborsare la Metro, fece loro la proposta di « rodare » il film come in passato avevano « rodato » le loro riviste. Negli Stati Uniti, è vero, è in uso la « preview », un'anteprima sperimentale in provincia o in una sala di periferia, dopo la quale il film può essere modificato o anche rimontato. Ma la « preview » avviene, in ogni caso, a film fatto: le modifiche possono essere un correttivo, ma non ne possono mutare la sostanza, che è fissata per sempre sulla celluloide. La proposta di Thalberg invece era questa: egli avrebbe organizzato una « tournée » in alcuni grossi centri di provincia d'una rivistina (credo in avanspettacolo), nella quale i Marx avrebbero messo in scena le loro « scene » previste dal copione per il film. Questo metodo rivoluzionario fu messo in pratica. Dopo un mese di prove, i Marx Brothers partirono in « tournée » con un « vaudeville » (realizzato in economia quanto a scene, costumi e numero di attori, dato che non lo si sarebbe potuto replicare a lungo) intitolato « Scenes from *A Night at the Opera* » (23).

---

(22) ARTHUR MARX, cit.

(23) Cfr., oltre a ARTHUR MARX, cit., BOSLEY CROWTHER: *The Lion's Share. The Story of an Entertainment Empire*, New York, E. P. Dutton and Company, Inc., 1957.

Le preoccupazioni di Groucho e l'intuizione di Thalberg si dimostrarono vere: alla « prima » in un cinema di Seattle i Marx incontrarono uno dei più clamorosi « fiaschi » della loro carriera. Le cinque o sei scene del film che a Hollywood, lette a tavolino, sembravano esilaranti, lasciarono il pubblico di ghiaccio, e il copione dovette essere riscritto da cima a fondo. I Marx, a contatto col pubblico, ritornavano a respirare nel loro elemento: via via che proseguiva la « tournée » essi improvvisavano, cambiavano, aggiungevano a seconda delle accoglienze. In platea, mescolati agli spettatori, stavano Morrie Ryskind e Al Boasberg che, con una segretaria, prendevano appunti ad ogni rappresentazione e di notte lavoravano a rifare il copione. La « tournée » si concluse dopo sei settimane al Golden Gate Theater di San Francisco, alla presenza di Thalberg. L'effetto comico del film era ormai studiato e collaudato al cento per cento. Ma, ricorda Harpo, « non era che un inizio: lavorare con Thalberg fu venti volte più duro di quel che avevamo fatto fino a quel momento. Sam Wood, poi, era avido di perfezione quanto tutti quelli che lavoravano agli ordini di Thalberg. Egli faceva ripetere una scena una ventina di volte sotto tutte le angolazioni prima di passare alla seguente ».

Fra le sequenze più esilaranti del film, va ricordata quella in cui una ventina di persone si ammucchiano disperate in una cabina ristrettissima d'una nave che affonda, mentre l'acqua sale affogandoli, e intanto Groucho cerca invano di ordinare al « room service » la cena, e Harpo e Chico, come se nulla fosse, fanno la manicure. O anche la sequenza in cui l'intera orchestra sinfonica del teatro scivola verso il mare e vi sparisce suonando. O infine Harpo che, fra le quinte del teatro, vestito da zingarella, si accende tranquillamente una sigaretta sfregando il fiammifero sul ventre d'una danzatrice. C'è poi la sequenza « in cui i tre fratelli corrono fra i praticabili [...] mentre sul palcoscenico canta un pomposo tenore. E siccome per fuggire essi si aggrappano come tre Tarzan alle corde, che regolano le scene, di conseguenza il fondale che serve da sfondo al malcapitato tenore cambia continuamente, trasportando quest'ultimo ora in un castello, un istante dopo in un vicolo, il momento seguente sulla banchina di un porto » (24).

A Night at the Opera, oltreché il migliore film dei Marx Brothers, fu anche un eccezionale successo commerciale. Incassò più di tre mi-

---

(24) RICHARD ROWLAND, cit.

lioni di dollari e continuò ad incassarne con le successive riedizioni e le vendite all'estero. (Arthur Marx ricorda che ancora nel 1949, quasi quindici anni dopo, i Marx Brothers ricevettero un assegno di oltre trentamila dollari per le ultime rendite del film). Può essere interessante rilevare come *A Night at the Opera* rese finanziariamente molto più di *Romeo and Juliet* (Giulietta e Romeo, 1936) di Cukor, film-pilota della produzione Metro-Goldwyn-Mayer di quell'epoca (25). Dal film nacque il lancio di una canzone che divenne popolarissima, « Alone », ed era la prima volta che un film dei Marx, dove la parte musicale era stata fino allora accessoria — salvo gli « assolo » di Chico e di Harpo —, serviva da veicolo per un motivo.

Sullo schema di quel film, Thalberg e i Marx impostarono il successivo, *A Day at the Races* (Un giorno alle corse). In luogo del teatro d'opera, v'era stavolta un ippodromo in giorno di gran premio e la vicenda ruotava attorno agli sforzi di un certo dottor Hackenbush — che non poteva essere altri che Groucho — per salvare dal fallimento una clinica; vi riusciva alla fine, quando il cavallo di proprietà del giovanotto d'obbligo — ancora, come nel film precedente, Allan Jones — e cavalcato da Harpo vinceva il « derby » guadagnando i soldi per pagare l'ipoteca. Il copione era stato scritto da due uomini di cinema e non di teatro: Robert Pirosh, che, prima di diventare un anonimo regista, avrebbe scritto altre eccellenti sceneggiature, fra le quali una per Danny Kaye, e George Seaton, che avrebbe legato il suo nome in futuro ad alcuni più che decorosi film drammatici, come *Country Girl* (La ragazza di campagna). Ad essi si aggiunse, per la sola sceneggiatura, un onesto mestierante, George Oppenheimer. Regista era lo stesso di *A Night at the Opera,* Sam Wood. Quasi tutto in esterni, con una sequenza ricca d'azione come quella della corsa, il film sembrava particolarmente adatto alle possibilità « frenetiche » dei Marx. Thalberg volle ripetere l'esperienza, rivelatasi utilissima, dello spettacolo teatrale, e ancora una volta la validità del copione fu controllata attraverso una « tournée » in provincia dei tre fratelli con una piccola rivista.

Due avvenimenti luttuosi, però, si inserirono nella vita privata dei Marx Brothers, impedendo d'essere sul « set » al meglio della loro « verve »: mentre erano in « tournée » con la rivista nelle regioni dell'Est, morì il loro padre, senza che essi, male informati dai

---

(25) Cfr. Bosley Crowther, cit.

medici sulla gravità della malattia, potessero accorrere in tempo al suo capezzale. Poi, verso la fine delle riprese del film, morì Thalberg, per una polmonite doppia che ne stroncò il gracile fisico a soli trentasette anni. Egli aveva forse presunto troppo dalle sue forze: mentre terminava *A Night at the Opera,* lavorava a *Mutiny on the Bounty* (Gli ammutinati del Bounty) a *Romeo and Juliet,* a *Riff-Raff* e preparava *The Good Earth*: un'attività massacrante per un « producer » come lui che seguiva tutto ed in tutto interveniva.

Il film filò comunque benissimo, ma la scomparsa di Thalberg al momento delle ultime rifiniture ed il dolore intimo dei tre fratelli per la scomparsa di lui, che era divenuto un intimo amico, e del loro genitore, certo influirono in qualche maniera: il film, pur molto buono, era in qualche misura inferiore al precedente. « Mancava di qualcosa di indefinibile », dice Arthur Marx, « e quel qualcosa era indubitabilmente il " tocco " di Thalberg ».

Un film sbagliato e un film minore

Comunque, il successo di *A Day at the Races* eguagliò e forse superò quello di *A Night at the Opera*: se quest'ultimo aveva passato i tre milioni di dollari d'incasso, quello superò di un milione quella cifra. Ma con Thalberg era scomparso l'unico produttore in grado di capire le loro esigenze e quindi di saperli valorizzare. Senza dubbio, il fiume di denaro che entrava nelle casse della Metro grazie ai due ultimi film, faceva considerare i Marx un « team » a cui offrire ponti d'oro. Nel 1938, per esempio, la RKO pagò ben 255.000 dollari per acquistare i diritti d'una commedia di successo a Broadway da far interpretare sullo schermo ai Marx, « prestati » loro dalla Metro per un solo film; ma poi questi produttori non sapevano veramente creare per i tre fratelli dei buoni veicoli di comicità. *Room Service,* il film che essi interpretarono « prestati » alla RKO, fu l'unico loro insuccesso. Era diretto da William A. Seiter, un esponente minore della « sophisticated comedy », da parecchi anni sulla breccia e dotato di gusto e d'esperienza, ma forse più versato per l'umorismo leggero e sorridente che non per la frenetica e dinamitarda comicità dei Marx Brothers. Questi ultimi si erano assicurati, nel contratto, almeno lo sceneggiatore, che era il collaboratore di Kaufman, Morrie Ryskind; la R.K.O., per parte sua, mise loro a fianco come protagoniste femminili due giovani attrici in ascesa, la

ballerina Ann Miller e Lucille Ball. Quali dunque le cause del clamoroso fiasco? Esso, osserva Richard Rowland, « non fu causato dalla troppa azione, come intesa dai critici, bensì dalla convenzionalità della farsa. *Room Service* ricalcava pedissequamente la farsa teatrale dallo stesso titolo [di Murray e Boretz, N.d.A.], dalle situazioni piatte e stereotipate [...], e persino Groucho fu incapace di vivificare un testo che si basava unicamente su personaggi convenzionali, dal dialogo rapidissimo o affatto privo di quelle possibilità caricaturali che avevano fatto di Margaret Dumont e di Sig Rumann due ammirevoli bersagli alle gesta dei tre fratelli ». Quali che fossero i limiti della commedia, in ogni caso, il fatto è che per la prima volta veniva affidato ai Marx un testo preesistente non creato per loro e probabilmente cucito sulla misura dei suoi primi interpreti sulla scena: Eddie Albert, Sam Levere, Philip Loeb (e Betty Field). Perciò si verificava inevitabilmente una sfasatura fra le loro caratteristiche comiche e quelle proprie del testo. « *Room Service* era una commedia ben congegnata, ma anche la commedia ben congegnata dalle innumeri porte tutte studiatamente intese a fornire comiche entrate e comiche uscite » era « troppo restrittiva per la loro vitalità » (26).

Tornati alla Metro, vi interpretarono *At the Circus* (Tre pazzi a zonzo), che cercava di ripetere quelle caratteristiche che Thalberg aveva ritenuto necessarie per i loro film. Lo sfondo era stavolta un circo equestre, tradizionale occasione per gli spunti più variati e per intermezzi spettacolari ai numeri comici. Ma Thalberg era rimpiazzato da un « producer » come Mervyn LeRoy, buon regista di film drammatici e a grande spettacolo, ma probabilmente negato a capire il genere comico. Abituati con Thalberg ad essere trattati con considerazione, essi si sentivano dalla nuova produzione trascurati: si voleva che loro dessero la loro popolarità in cambio di congrui assegni, ma non si ponevano le basi di una collaborazione « creativa », dove essi potessero far valere le loro ragioni, avanzare suggerimenti, discutere, come avevano sempre fatto dai tempi del palcoscenico. Per fare degli esempi, non ottennero i loro abituali sceneggiatori, non ebbero la riconferma di Wood come regista, e quando proposero quella che era divenuta un'abitudine, di andare in « tournée » preventiva con il loro materiale di sceneggiatura, si videro bocciare la proposta perché inutilmente dispendiosa. E sì che essi avevano di-

(26) RICHARD ROWLAND, cit.

mostrato come preparare un film comico con la scrupolosa serietà di *A Night at the Opera* e di *A Day at the Races* avesse portato a dei risultati anche economici ben superiori a quelli ordinari dei film comici preparati senza cura. Comunque, se *At the Circus* non eguagliò i precedenti, rimontò la china di *Room Service* e nel complesso funzionò come film non eccezionale ma di discreta fattura, come non eccezionale ma nemmeno inesistente era anche l'estro di Edward Buzzell, che dalle prime comiche ai film brillanti di oggi, ha sempre tenuto fede ad una certa misura di gusto.

Semmai, il difetto di Buzzell, e del suo sceneggiatore Irving Brecher, era di non saper fondere al punto giusto le varie personalità dei Marx, in modo da dar posto, come avevano saputo fare Sam Wood, Kaufman e Ryskind, sia a numeri d'assieme dove ciascuno fosse realmente fuso con gli altri, sia a « sketches » dove si valorizzasse invece l'uno o l'altro.

Una satira del western: « Go West »

Questa mancanza di equilibrio si rinviene anche nel successivo film affidato al tandem Buzzell, regista-Brecher, scenarista: *Go West* (I cowboys del deserto).

La satira del « western » è un appuntamento immancabile per tutti gli attori comici statunitensi: non vi sono sfuggiti Buster Keaton e Laurel e Hardy, Bob Hope e Jerry Lewis. Né potrebbe essere diversamente dato il peso che il genere ha ed ha avuto sempre nel quadro del cinema popolare di quel Paese, come specchio dei valori ed anche dei miti della vecchia frontiera, in cui si riassunse l'ideologia della Nazione dai pionieri fino a Roosevelt, quando il « New Deal » iniziò a spostare l'asse ideale verso la « nuova frontiera » (che non è solo una variante di parole) consacrata nell'impostazione kennediana degli anni recenti. In ogni caso, è chiaro che se la satira assolve ad una funzione smitizzante, essa non poteva sorgere per quanto riguarda il « western » che in fase di revisione dell'ideologia turneriana della frontiera. Occorreva che il pubblico, cioè il cittadino medio americano, fosse nella disposizione spirituale di rivedere, rimeditare sui valori o pseudovalori acquisiti e non di porsi, rispetto ad una loro messa in burla, in posizione di preconcetto rifiuto della stessa. Ora, nel periodo « newdealistico » e specie verso gli anni '40, questo processo era avanzato ed aveva i suoi riflessi anche nel ci-

nema, dove la « horse opera » come schema-base d'una cinematografia ingenua stava cedendo il passo a film più complessi come *Stagecoach* (Ombre rosse, 1939). Osserva appunto Giulio Cesare Castello: « Una satira del " western ", genere che si incontra fin dalle scaturigini dell'ispirazione creativa statunitense, non poteva nascere fin che quella cinematografia viveva di empiti pionieristici ed entusiastici, fin che la favola, tradizionale e schematica e obbligatoriamente iterata, della candida colomba, dell'adunco sparviero e del nobile e invincibile falco della prateria (al posto delle metafore ornitologiche il lettore è più che in grado di collocare gli esatti volti degli eroi-chiave del " western " tipico delle origini) era in grado di attirare a sé le più entusiastiche e sprovvedute simpatie di pubblici in assoluta buona fede di fronte ai casi loro proposti » (27). Nessuno più adatto dei Marx, con la loro furia sovvertitrice, per iniziare la satira del « western » quando questa era matura per essere fatta. Ma né Buzzell né il suo sceneggiatore Brecher possedevano quella chiarezza di idee senza la quale non si fa satira e si finisce per restringersi alla mera parodia: e se il film, a tratti, si eleva e si apre ad una dimensione più alta e incisiva lo si deve al contributo dei Marx Brothers, che alla satira arrivano spontaneamente, per intuizione e naturale inclinazione.

La vicenda ricalcava abbastanza quella di *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio, 1924) di John Ford (28) e si riferiva alla costruzione della ferrovia che avrebbe congiunto Cripple Creek Junction alla Costa del Pacifico. L'epoca era il 1870, e la rievocazione dell'ambiente era curata nei minimi particolari, secondo gli scrupoli artigianali dei « producers » della Metro: lo scenografo era Cedric Gibbons, i costumi erano affidati a due specialisti, uno per quelli maschili ed uno per quelli femminili. Anche la scelta degli attori teneva conto della verosimiglianza: essi erano infatti pescati dal normale « cast » dei film « western ». C'era John Carroll (popolare come « Zorro » nei « serials »), c'era il « vilain » Robert Barrat, mentre Diana Lewis era l'eroina. Ma il film, per i limiti accennati, era « per tre quarti mediocre, affidato, sia pure in maniera talvolta spassosa (vedi la d'altronde insistente scena iniziale alla biglietteria della stazione), più

(27) GIULIO CESARE CASTELLO: *La satira del western* nel volume, a cura di TULLIO KEZICH, *Il western maggiorenne,* Trieste, Zigiotti, 1953.

(28) ANTONIO CHIATTONE: *Il film western,* Milano, Poligono, 1949.

ancora che a sporadici " gags ", alla soverchiante vena fredduristica di Groucho » (29). Tuttavia *Go West* annovera una delle più scatenate sequenze comiche interpretate dai Marx, quella in cui i tre fratelli, per alimentare la caldaia d'un treno, cominciano a smontare le assi che formano i vagoni e le gettano nel fuoco, ed in tal modo a poco a poco, con la solita feroce e determinata implacabilità, distruggono tutto il treno. Qui il talento dei tre interpreti si sposa benissimo col senso del ritmo conferito da Buzzell alla sequenza, con un risultato comico straordinario.

Il film era stato, in sede di preparazione, fonte di nuove frizioni fra i tre fratelli e la Metro, la quale ne aveva rinviato l'inizio di mese in mese con vari pretesti. Essi avevano oramai l'impressione che la Casa, pur avendo piacere di averli sotto contratto, non tenesse poi tanto a loro, e che si fosse verificata la medesima situazione degli ultimi tempi alla Paramount. Così, essi attesero la scadenza del contratto senza più impegnarsi, badando solo ad incassare il regolare assegno. *The Big Store* (Il bazar delle follie), del 1941, fu l'ultimo film per la Metro. Diretto da Charles F. Riesner, un ex-attore formatosi sotto la guida di Chaplin e passato con buon esito alla regia di film comici, ideato da Nat Perrin, che aveva scritto i copioni radiofonici di Groucho e di Chico nella loro sfortunata esperienza per la Esso, sceneggiato da tre specialisti del teatro di « vaudeville », *The Big Store* era un film di « routine », che distribuiva i suoi motivi di richiamo fra una insulsa storia d'amore imperniata sul cantante Tony Martin e gli incidenti suscitati dai tre fratelli in un grande magazzino. Molte sue parti comiche resistono al tempo, ma nel complesso era un'opera svogliata e senza vero impegno.

Lo scioglimento del trio

Alla vigilia della seconda guerra mondiale, che già era in corso in Europa, i Marx erano in crisi. Lontani ormai da Broadway da troppi anni per ricominciare col teatro e delusi dai loro ultimi film in cui non erano riusciti ad imporre la propria partecipazione « creativa » e non solo esecutiva, erano abbastanza agiati da potersi ritirare in bellezza. Inoltre, come già traluceva da qualche tempo, e come è

---

(29) Giulio Cesare Castello, cit.

fatale in ogni « team », ciascuno era stufo di dividere il successo con gli altri e pensava di potersi fare una reputazione nuova e tutta sua. Perciò, scaduto il contratto con la M.-G.-M., essi decisero di non rinnovarlo e ai primi del '42 annunciarono ufficialmente lo scioglimento del complesso.

Mentre Harpo, sofferente di cuore, decideva di ritirarsi a vita privata, Chico iniziava una « tournée » con una propria orchestra, esibendosi al piano. Per Chico come per Harpo i problemi di una nuova carriera non si ponevano: essi avevano già fatto qualcosa da soli ed appartenevano a quel tipo di artisti che, pur perfezionando sempre il proprio repertorio, vi rimane fedele, sicché non fa che ripetere sempre gli stessi numeri.

Per Groucho era diverso. Intanto, la sua comicità era forse quella che più aveva bisogno di un rapporto dialettico con la comicità diversa degli altri fratelli; poi, la componente verbale del suo stile imponeva un continuo rinnovo dei testi, legandoli all'attualità e al gusto, sicché non poteva portarsi dietro tre o quattro numeri da ripetere invariabilmente fino alla fine dei suoi giorni. Ma soprattutto, come ho già rilevato, Groucho era un inquieto, incessantemente in dubbio d'aver sbagliato carriera, sempre alla ricerca di nuove esperienze. A differenza dei fratelli, pressocché illetterati, aveva amato la cultura sin da ragazzo, leggendo molto e formandosi da autodidatta. Dopo la pubblicazione di « Beds », aveva proseguito l'attività di scrittore scrivendo, in collaborazione col commediografo Norman Krasna, soggetto e sceneggiatura per un film di Mervyn Le Roy, *The King and the Chorus Girl* (Il re e la ballerina, 1937), che fu interpretato da Fernand Gravet e da Joan Blondell. Intanto cercava di tornare alla radio, che considerava il settore più in vista dello spettacolo in quel momento e per giunta abbastanza riposante, dato che non c'era da truccarsi, da muoversi e da mandare a memoria i testi.

Nel 1939 lui e Chico erano stati scritturati dal « Kellogg Show », un grosso programma settimanale di varietà finanziato dalla omonima ditta di « corn flakes », programma che annoverava « stelle » come Cary Grant, Carole Lombard, Medeleine Carroll, Basil Rathbone, Lawrence Tibbett e molti altri. Groucho e Chico interpretavano insieme una scenetta comica a due e poi ciascuno per proprio conto apparivano dove era necessario in altre parti dello spettacolo. Groucho, in particolare, conquistò una rapida popolarità radiofonica interpretando, in coppia con Madeleine Carrol, una delle scenette fisse dello « show », un dialogo fra moglie e marito, scritto da Mannie

Mannheim, nel quale i due coniugi discutevano della loro figliola, Olive. « Who's Olive? » divenne una specie di frase proverbiale. Il programma era in testa alle graduatorie di ascolto, quando con lo scoppio della guerra la ditta ritenne inutile continuare una così costosa pubblicità per un prodotto che, a causa del razionamento dei generi alimentari, non poteva essere venduto più di tanto. Mentre, come s'è detto, Chico tornava in teatro come pianista, Groucho era nuovamente disoccupato. Pensò allora, rammentandosi forse il successo provinciale della sua interpretazione di « Twentieth Century » di dedicarsi alla prosa e convinse (1940) George S. Kaufman e Arthur Sheekman a ridurgli in commedia un libro che pensava potesse essere adatto per lui, « Franklin Street ». Ma quando il testo fu pronto, egli ebbe paura del gran passo e si tirò indietro. La commedia andò in scena a Baltimore con altro attore e cadde.

La sua insoddisfazione nasceva dal fatto che, più o meno come tutti i comici, giunto alla maturità pensava di essere « troppo » comico e desiderava raggiungere una misura più umana e contenuta. Si decise pertanto a scrivere da sé una commedia da portare sulla scena, in collaborazione con Norman Krasna. Egli pensava al ritratto di un uomo d'affari, che, perseguitato dalle tasse, decideva di sfuggirle ritirandosi in Florida in un'eterna vacanza. Ma qui scopriva il tedio e la vacuità di una vita inutile risolvendo infine di tornare al lavoro. Krasna e Groucho lavorarono al copione per tutta la primavera e l'estate del 1941. In autunno la commedia, che si intitolava « Time for Elizabeth », era terminata ed essi la fecero leggere ad alcuni amici autorevoli: Kaufman, Max Gordon, Owen Davis. L'accoglienza fu tiepida, se non fredda e i due autori furono praticamente consigliati a riscriverla più o meno daccapo. Così fecero, con tenacia, ma quando il testo era nuovamente pronto avvenne Pearl Harbour. Nel clima fervido dei primi mesi di guerra, essi ritennero che sarebbe stato poco opportuno mettere in scena una commedia su un uomo d'affari che pensa solo a sfuggire il fisco e accantonarono il progetto (30).

Groucho, dunque, tentò di nuovo le vie della radio. Egli veniva spesso invitato come « ospite d'onore » in varii programmi: nel '41-

(30) Groucho in quel periodo pubblicò anche un libro, « Many Happy Returns » (1942), guida semiseria nella giungla delle tasse. Egli considerò il culmine della sua attività letteraria il fatto che H. L. Mencken avesse pubblicato un estratto dei suoi scritti sulla autorevole rivista « The American Language ».

'42, ad esempio, fu un « ospite » abbastanza regolare del « Rudy Vallee Saltest Show ». Ma non riusciva a far accettare un programma « suo ». In collaborazione con Irving Brecher, lo sceneggiatore di *At the Circus* e di *Go West,* ideò un programma, « The Life of Riley », che avrebbe dovuto presentarlo nelle vesti inconsuete di uomo di famiglia, buon padre e marito (come in realtà era, in contrasto col suo personaggio di dongiovanni): un programma adattissimo al gusto medio degli ascoltatori americani. Il progetto fu rifiutato da varie parti e Groucho dovette rinunciarvi, autorizzando Brecher a trattarlo per conto suo, riservandosi soltanto la metà dei diritti d'autore. Brecher lo mutò leggermente, fece di Riley, il protagonista, un irlandese, e, con William Bendix per interprete, il programma divenne uno dei maggiori successi della radio degli anni di guerra.

Harpo rompeva di quando in quando il suo ritiro per esibirsi in spettacoli per le truppe, come del resto facevano Groucho e Chico. Nel 1944 Groucho trovò finalmente una scrittura regolare con la compagnia di varietà « Pabst Show », ma ad un certo punto della « tournée » fu rimpiazzato senza molti complimenti da Danny Kaye. In quello stesso anno, invece, Chico commemorava se stesso in una breve apparizione a Broadway. Si trattava infatti d'uno spettacolo di varietà — « Take a Bow », in un primo tempo annunciato come « Slap Happy » — che Lou Walters aveva prodotto per quindici sere al Broadhust Theater (dal 15 giugno 1944). In essi rievocava il « vecchio vaudeville » rispolverando alcune consacrate glorie e tutto il classico repertorio dei maggiori successi del passato. In questo « revival », presentato da Jay C. Flippen, Chico sosteneva due dialoghetti comici con Flippen e con Gene Sheldon e poi faceva il numero del giuoco del poker di *The Cocoanuts,* terminando infine con l'assolo di piano.

La ricostituzione del trio: « A Night in Casablanca »

All'indomani della guerra la situazione per Groucho era critica, né molto rosea era nemmeno per Chico. Perciò nel 1947, « principalmente per impedire a se stesso di scomparire del tutto dalla vista del pubblico », come ricorda Arthur Marx, « ma anche perché Chico era [...] senza soldi, papà acconsentì a fare un ultimo film dei Marx Brothers ». Il « team » così ricostituito non aveva però più i con-

tratti favolosi con la Metro né con altri produttori, e i Marx decisero, possedendo abbastanza denaro, di creare una propria piccola casa di produzione, in società col « producer » David L. Loew, la Loma Vista Films, che avrebbe distribuito la pellicola, come molti altri indipendenti, attraverso la United Artists. Quanto al soggetto, era ancor fresco il successo commerciale d'un film di spionaggio di Michael Curtiz, *Casablanca* (Casablanca, 1942), interpretato da Humphrey Bogart, Ingrid Bergman e Paul Henreid. Decisero perciò di fare *A Night in Casablanca* (Una notte a Casablanca). Il copione fu loro preparato dal commediografo Joseph Fields e da Roland Kibbee (quest'ultimo sarà l'autore di quello dell'indovinato *The Crimsom Pirate,* Il corsaro dell'isola verde, di Siodmak), la regia fu dell'ottimo artigiano Archie Mayo che, pur prediligendo i temi drammatici, aveva diretto qualche « sophisticated » e poco prima un film comico con Jack Benny. Era un altro film di repertorio, senza grandi impennate, ma discretamente divertente; ed i Marx, tornati insieme dopo una pausa di un lustro, riuscivano nuovamente a fondersi perfettamente. Se l'accoglienza del pubblico fu confortante, i critici rimasero per lo più freddi, rilevando a ragione un certo calo nella « verve » dei fratelli. Tuttavia, nell'insieme, *A Night in Casablanca* costituiva una parodia efficace dei film di spionaggio ed allineava alcune « gags » di irresistibile presa, come quella in cui un poliziotto si avvicina a muso duro a Harpo, che se ne sta appoggiato al muro d'una casa. « Be', che fate? », gli chiedeva il poliziotto, e ironicamente aggiungeva: « Forse reggete il muro? ». Harpo colla sua espressione stolida sembrava assentire comprensivo, il poliziotto gli dava uno strattone scostandolo, e il muro crollava. (Una simile « gag », se chi scrive non ricorda male, era già in *Duck Soup,* dove Chico « reggeva il muro » e Edgar Kennedy faceva il poliziotto). C'è comunque chi, come Rowland, sostiene che proprio perché l'impianto generale del film era piatto e scontato, il talento dei Marx vi si metteva in luce. « Nessun film più di questo », afferma Rowland, « offre un esempio migliore della perfezione della loro tecnica, anche in situazioni farsesche adusate. La scena, ad esempio, in cui circa sei o sette persone fanno e disfanno un baule in una stanza d'albergo volendo convincerci dell'assurda pretesa che ciascuna ignori le altre agitantesi per la stanza in simultaneità d'azioni, è condotta con una precisione e un ritmo da balletto assoluti. Mai scena di lascivia è stata più comica di quella fra Groucho e la bellissima spia con tutti i parafernalia della seduzione: rose, waltzer di Strauss, champagne, ecc.

ma la seduzione non ha luogo; e la conseguente delusione diviene materia di pura risata ». Sempre Rowland cita come esempio di anarchica comicità il « Guardate! Senza mani! » esclamato da un Chico raggiante, mentre un grosso aereo atterra sulla pista rischiando di sfracellarsi con Harpo, che non sa pilotare, al posto di guida. Erwin Panofsky, constatando la sproporzione che corre fra l'incoscienza di Harpo nel pilotare l'aereo, il poco o nulla che fa per impedire il peggio e la grandiosità del disastro cui va inevitabilmente incontro, sostiene che questa sequenza « è un magnifico e terrificante simbolo della condotta dell'uomo nell'era atomica » (31).

A Night in Casablanca non soddisfece i tre fratelli i quali, terminata di girare la pellicola, annunciarono nuovamente lo scioglimento del « team ». Harpo tornò a ritirarsi (32), di quando in quando esibendosi in « recitals » od in palcoscenici di varietà e di « night clubs » da solo od in coppia con Chico. Quest'ultimo nel 1948 compì una « tournée » in Inghilterra.

La carriera personale di Groucho

Quanto a Groucho, la ripresa di interesse per i Marx seguita all'uscita di *A Night in Casablanca,* riportò l'attenzione anche su di lui ponendo fine agli anni buii precedenti. Come primo effetto, il film gli fruttò una interessante proposta cinematografica. Sam Coslow, un paroliere di canzoni, aveva creato una casa cinematografica indipendente e voleva produrre un film musicale intitolato *Copacabana.* Coslow offerse a Groucho di esserne il protagonista assoluto, senza i fratelli. Accanto a lui sarebbe stata la « vedette » sudamericana Carmen Miranda, mentre come antagonista avrebbe avuto Steve Cochran. « Si trattava del primo tentativo di papà », dice Arthur Marx, « di fare del cinema da solo, e considerava la cosa una vera sfida. Era quel che aveva sempre desiderato di fare: interpretare la parte

---

(31) ERWIN PANOFSKY: *Style and Medium in the Moving Pictures,* Princeton, 1934, poi ristampato in « Critique », vol. I, n. 3, gennaio-febbraio 1947 e nel volume *Film: An Anthology,* a cura di DANIEL TALBOT, New York, Simon and Schuster, 1959.

(32) Egli soffriva di cuore e, dopo un infarto, ebbe l'ordine dai medici del più assoluto riposo. Non diede loro retta, ebbe ancora diversi infarti ed infine ad un attacco di cuore soccombette, nel 1964.

di un normale essere umano che dice cose divertenti senza essere con ciò grottesco ». In linea con queste sue aspirazioni, non rimise i suoi proverbiali baffoni neri evidentemente posticci, ma si fece crescere dei baffi autentici, tagliati in proporzioni normali e, data l'età, grigi. Ma *Copacabana,* accolto discretamente, non si elevava sopra la marea dei film medii di onesto divertimento, visti e subito dimenticati. Anche da un punto di vista commerciale, passò subito alle sale di seconda visione senza una lunga tenitura in prima. L'errore di Groucho era stato di ritenere che si sarebbe allontanato « dal vecchio personaggio di Groucho, che egli detestava, semplicemente allontanandosi da Harpo e da Chico ed eliminando i baffoni finti, col risultato che *Copacabana* fu un film dei Marx Brothers senza Harpo e Chico » (33).

Riprese allora in mano l'idea di dedicarsi al teatro di prosa e con Krasna si rimise a lavorare al copione di « Time for Elizabeth », che riposava dal 1942. Ne fecero tre versioni successive e infine nel '48 pensarono d'aver raggiunto la redazione definitiva. Ma anche stavolta Groucho non se la sentì, all'ultimo, di compiere il gran passo. Egli pensava che il suo nome significasse ancora per la gran massa del pubblico comicità sfrenata e che la gente potesse essere disorientata trovandosi poi di fronte ad una commedia brillante ma contenuta e con risvolti amari. Era però convinto, assieme a Krasna, che il testo fosse valido ed acconsentì a farla mettere in scena. « Time for Elizabeth » andò in scena al Fulton Theater il 27 settembre 1948, prodotta da Russell Lewis e Howard Young, con la regia dello stesso Krasna e la scenografia di George Jenkins. Nel personaggio che avrebbe dovuto essere di Groucho recitava Otto Kruger, prima attrice Katherine Alexander. Stroncato da tutta la critica e accolto freddissimamente dal pubblico, il lavoro interrompeva le repliche già il 1° ottobre, al quinto giorno di rappresentazione. Gli impresari fecero mutare il titolo in « April Fool » e, con qualche modifica, portarono la commedia in « tournée » in provincia. L'interesse del pubblico fu appena un po' più vivo, dato il richiamo che faceva il nome degli autori, ma la « tournée » si risolse in un disastro che confermò quello di Broadway. Fred Johnson, critico del « Call-Bulletin » di San Francisco, fu il meno duro scrivendo che « si trattava d'una gentile commedia familiare » ma che in ogni caso si raccomandava più per l'« au-

---

(33) ARTHUR MARX, cit.

torità dei suoi autori che per le sue qualità, che erano modeste » (34).

Sembra che anche Harpo si sia cimentato in quel periodo nel teatro di prosa interpretando la parte di Banjo in una ripresa della fortunatissima commedia di Kaufman « The Man Who Came to Dinner ». C'era una ragione: la commedia, che era stato il grande successo della stagione 1939-40, si basava sulla figura reale del giornalista Alexander Woolcott e rifletteva nei vari personaggi i suoi amici della vita reale. Ora, il personaggio di Banjo, che nella « prima » a Broadway era stato affidato all'attore David Burns, era appunto ispirato alla figura « privata » di Harpo, riconoscibilissimo.

Intanto, Groucho usciva dalla sua crisi personale iniziando una nuova carriera come « entertainer » radiofonico e televisivo, il che continua a fare anche ora, con successo incontrastato. Dopo i suoi vari tentativi andati a vuoto e quando pensava d'essere un artista finito, la sua apparizione come « spalla » di Bob Hope nel varietà radiofonico di fina d'anno « Walgreen Show » — dove lui e Hope misero da parte il copione e si diedero felicemente ad improvvisare — suscitò l'interesse d'un giovane scrittore radiofonico, Jack Gruedel, che gli propose di studiare insieme un programma. Gruedel riteneva che gli insuccessi di Groucho degli ultimi tempi, ed in particolare la sua incapacità di « sfondare » alla radio, si dovessero al fatto che egli, come attore che recita un copione, era sì, bravo ma quanto tanti altri. Secondo Gruedel, invece, Groucho era inarrivabile come improvvisatore, dalla battuta pronta e micidiale e detta sempre al tempo e nel luogo giusti. Bisognava quindi studiare un programma che solo lui potesse sostenere, dove il tutto non si risolvesse nella solita serie di dialoghetti comici prefabbricati. L'idea si concretò in « You Bet Your Life », un programma di quiz. Groucho in un primo momento si oppose, perché era sempre stato contrario ai programmi di quiz, dove si pongono delle domande idiote a gente per lo più « preparata », col risultato di fornire al pubblico una falsa gara e di dare l'impressione d'un continuo artificio. (In ogni modo, quando Groucho era al massimo di crisi, s'era anche presentato per un'audizione agli organizzatori di « Take It or Leave It » [il « Lascia o raddop-

---

(34) FRED JOHNSON: *The Season in San Francisco* nel volume, a cura di JOHN CHAPMAN, *The Burns Mantle Best Plays of 1948-49 and the Year Book of the Drama in America,* New York, Dodd, Mead and Company, 1949. Nello stesso volume analoghe considerazioni sono svolte dal critico del « Los Angeles Times », EDWIN SCHALLERT nel capitolo *The Season in Southern California.*

pia » americano] che cercavano un presentatore da sostituire a Phil Baker che aveva lasciato il programma. Dopo l'audizione Groucho era stato scartato ed in sua vece era stato assunto il vecchio comico Gary Moore). Gruedel insistette, dimostrando a Groucho che « You Bet Your Life » era qualcosa di diverso dai soliti programmi di quiz, di cui ripeteva soltanto lo schema di fondo. I quiz sarebbero stati solo dei pretesti a Groucho per improvvisare, ed allo scopo le domande da porre ai concorrenti avrebbero per lo più toccato l'attualità. Groucho finì per accettare a due condizioni: la prima, che il concorso fosse assolutamente onesto; non si dovevano « prefabbricare » i vincitori; la seconda, che, cosa rivoluzionaria per allora, il programma non fosse messo in onda direttamente ma registrato su nastro, in modo da consentirgli di tagliare e modificare. « You Bet Your Life », trasmesso dalla A.B.C., incontrò subito una vasta popolarità, cresciuta dall'autunno del '49 quando esso passò alla maggior compagnia radiofonica statunitense, la C.B.S.: in quell'anno vinse l'ambito « Peabody Award » per il miglior programma comico della radio, e fu la sola volta in cui quel premio andò ad un programma di quiz.

Le ultime apparizioni dei Marx

Sempre nel 1949 i tre fratelli ritornarono a formare il loro « team » per apparire insieme in un film, il cui soggetto era stato scritto da Harpo: *Love Happy* (Amore sotto i tetti). Era prodotto da una casa indipendente, la Artists Alliance, e diretto da un mestierante senza grande ingegno come David Miller. La sceneggiatura era però di Frank Tashlin, un ex-regista di disegni animati e creatore anche di « cartoons » per i giornali che si sarebbe rivelato uno dei più originali e freschi talenti del cinema comico del decennio '50-'60, il regista di *Artists and Models* (Artisti e modelle, 1955) e di altri film di Jerry Lewis. Purtroppo, malgrado diverse buone « gags » il film, una vicenduola poliziesca dove Groucho era il detective, era irrimediabilmente fiacco. Esso rispolverava il dongiovannismo dei tre fratelli (vi erano nel « cast » Ilona Massey, la ballerina Vera-Ellen e in una breve parte la quasi esordiente Marilyn Monroe), il loro repertorio di « non sense », ma appariva fuori stagione. Ciò che soprattutto lo danneggiava è che i tre Marx, da anni separati, non si fondevano più, recitando in pratica ciascuno per proprio conto, con una

sceneggiatura che ne favoriva l'esibizione autonoma, presentandoli per lo più staccati: veniva così a mancare quella carica esplosiva determinata dal loro contemporaneo scatenarsi a distruggere l'universo. (Per di più Groucho, pur accettando di tornare in gruppo, non aveva voluto tornare alla vecchia truccatura, ed appariva troppo « normale », un maturo signore ingrigito.)

Nel 1950 « You Bet Your Life » passava dalla radio alla televisione, annoverandosi subito fra i programmi che riportavano i più alti indici di ascolto. Groucho Marx aveva superato la crisi, il suo ritratto compariva sulla copertina di « Time », il che è per gli americani un segno sicuro di popolarità. La sua figura diveniva definitivamente quella dell'« entertainer », ultimo depositario della tradizione dei Marx.

Intanto egli accettava alcune offerte cinematografiche da diversi produttori, ma senza più legarsi a Hollywood con contratti a lungo termine. Nel '50 si affiancò a Bing Crosby in *Mr. Music* (Assedio d'amore) di Richard Haydn, sceneggiato dal suo vecchio scenarista Arthur Sheekman; ne' ` 1 fece coppia con Frank Sinatra per *Double Dynamite* (Questi dannati quattrini) di Irving Cummings, sceneggiato dal futuro regista Melville Shavelson; nel '52, infine, fu protagonista assoluto, con a fianco William Bendix, di *A Girl in Every Port* di Chester Erskine. Si trattava però di operine minori, che non lasciarono traccia, nelle prime due delle quali egli faceva da supporto comico al cantante di turno. Nell'estate del 1952 egli volle anche prendersi una rivincita per la sua commedia « Time for Elizabeth » che era finita così ingloriosamente. Groucho aveva sempre avuto l'impressione che se egli l'avesse interpretata, come era stato originariamente nei voti, la sua sorte sarebbe stata diversa. Accettò quindi l'offerta di Krasna di essere il protagonista (Ed Davis) di « Time for Elizabeth » in una ripresa estiva che avvenne alla La Jolla Playhouse: fu un successo straordinario, che purtroppo non andò oltre la settimana perché il teatro era già prenotato da altre compagnie; comunque, gli impresari dovettero alla fine organizzare due diurne straordinarie per accontentare il pubblico che non era riuscito a procurarsi il biglietto. Egli ebbe anche offerte per riportare la commedia a Broadway con se stesso protagonista, ma rifiutò.

Groucho apparve fuggevolmente (il suo nome non figurava nel « cast », trattandosi d'una comparsa « a sorpresa » nella sequenza finale) in un altro film nel 1957, *Oh! For a Man!* (La bionda esplosiva) di Tashlin. Nello stesso anno si riformava per l'ultima definitiva

volta il « team » dei Marx Brothers. Irwin Allen, infatti, riuscì a convincerli ad interpretare alcuni episodi del suo « kolossal » *The Story of Mankind* (L'inferno ci accusa), un farraginoso « digest » della storia dell'umanità, a colori (l'unica volta in cui i Marx furono ripresi a colori). I Marx, però, ricostituirono il vecchio « team » solo nei titoli di testa, ché, in realtà, interpretavano ciascuno un episodio separato: il più gustoso era Harpo nei panni di Isaac Newton. Alla vigilia della morte l'insegna « the Marx Brothers » apparve per un cortometraggio — *A Jewell Robbery* (Due strani ladri) — realizzato per la televisione da Mitchell Leisen. Si trattava solo di Chico e di Harpo, però, anche se Groucho, per debito di solidarietà, vi appariva fuggevolmente alla fine. Ma *A Jewell Robbery* costituiva solo un malinconico tramonto. Vi restava un'ombra del « non sense » loro, ma mancava del tutto la frenesia, l'impeto, la furia distruttrice: sembrava quasi che si risparmiassero (mancavano inoltre i numeri musicali). Il filmetto si dilungava per tre quarti a descrivere gli stranissimi furti che venivano perpetrati di notte da Chico e da Harpo: qua un pennello là una salsiccia ed altre cose assurde. Poi si scopriva che tutto l'armamentario serviva per dipingere una macchina in modo da farla sembrare della polizia. Con essa essi combinavano un autentico furto e venivano scoperti per caso, perché lo stemma della polizia metropolitana era stato dipinto con le tinte sbagliate. Come il lettore può vedere anche dal breve riassunto, era nemmeno un'idea, ma un'ideuzza stiracchiata e condotta avanti per mezz'ora senza estro.

Con l'inizio degli anni '60, il « team » dei Marx Brothers esce definitivamente dalla scena, con la scomparsa fisica di Chico nel '61 e di Harpo nel '64. Groucho ha rinnovato se stesso intraprendendo la difficile carriera dell'« entertainer », che è qualcosa di più del normale presentatore: è l'« intrattenitore » del pubblico, che volta a volta può raccontare una barzelletta, dialogare con gli spettatori, dar vita anche a dei piccoli « sketches ». L'« entertainer » si affida molto alla conoscenza psicologica del pubblico e, nel caso di Groucho, all'estro improvvisatore: per certi spettacoli, come è appunto il programma televisivo « You Bet Your Life », è in pratica tutto, presentatore e protagonista. Senza dubbio, Graucho Marx ha portato in questa sua attività certi atteggiamenti, certe componenti del suo vecchio personaggio, né potrebbe essere diversamente. Ma, da quando è passato da membro dei Marx Brothers a « entertainer » televisivo, egli ha comunque cambiato strada: il mondo dei Marx, la loro unità-nella-diversità, è finito per sempre.

I loro contributo, al tirar delle somme, risulta altissimo, sia al teatro che al cinema e non solo statunitense. Al teatro, dove hanno assaporato per una brevissima stagione — tre shows — il « grande » palcoscenico, svolgendo la loro attività artistica per un ventennio ininterrottamente nei teatri minori, i Marx hanno contribuito innestando nella rivista, genere evasivo, basato sulle masse coreografiche e sulla sontuosità di scene e costumi, un'autentica sostanza umoristica; uscendo cioè dalla banalità del repertorio per creare una nuova dimensione espressiva che, pur prendendo dalla tradizione del « non sense » e da altre ancòra, fu indiscutibilmente « loro ». Essi spinsero la rivista al gusto moderno, di fantasia sbrigliata, fuor di ogni unità e convenzione sceniche, e legata sempre al costume dell'epoca e dunque alla realtà. Al cinema, senza dubbio, il loro contributo, pur con pochi film, è stato anche maggiore; con loro, infatti, il cinema comico, che era nato sulla farsa « slapstick » essenzialmente visiva, mostrò di poter vivere con nuova veste anche dopo l'avvento del parlato. Essi salvarono la pantomima e la integrarono con la battuta e gli « assolo » musicali in un contemperamento perfetto che costituiva una nuova comicità, la comicità del cinema sonoro. Purtroppo il loro esempio non fu seguito che in parte: era più comodo affidarsi solo alle battute e tralasciare, come hanno fatto i mediocri, la componente mimica, gestuale. Ma il loro insegnamento sarebbe stato ancora limitato nel valore se, oltre a far ridere, non avessero anche aiutato gli spettatori a liberarsi di molti miti, a vedere a nudo certe storture, ad acquistare, a contatto col loro « fuoco anarchico », una migliore coscienza critica. Deridessero i regimi totalitari (*Duck Soup*) o l'alta società (*Animal Crackers*), attaccassero questo o quell'aspetto del mondo americano — « nothing in contemporary American life is safe from their jites », ha scritto Feibleman (35) — o demolissero ciò che andava demolito delle mode e del costume del loro tempo, essi, scegliendo la strada più difficile, che costò di quando in quando incomprensioni e crisi di carriera, ci aiutarono, per quel che potevano, ad essere migliori, a superare un mondo vecchio nella speranza di uno nuovo e più umano.

---

(35) James Kern Feibleman: *In Praise of Comedy. A Study in Its Theory and Practice,* New York, Macmillan, 1939; London, Allen and Unwin, id.

Teatrografia essenziale

1913 **FUN IN HI SKULE,** « act » per « vaudeville » — **int. :** the Marx Brothers [Groucho (il professore), Harpo (Patsy Brannigan), Gummo (uno scolaro ebreo)], Minnie Marx-Schoenberg (Prima : Denison, Texas.)

1914 (circa) **THE CINDERELLA GIRL,** rivista « tabloid » — **testo :** Jo Swerling - **parole delle canzoni :** Gus Kahn - **int. :** The Four Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo, Gummo].

1915 (circa) **THE DUKE OF BULL DURHAM,** rivista « tabloid » — **int. :** the Four Marx Brothers.

1919 **HOME AGAIN,** rivista « tabloid » — **testo :** Al Shean - **int. :** the Four Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo, Zeppo]. (Prima : Chicago, Majestic Th.)

1921 (circa) **ON THE MEZZANINE,** rivista « tabloid » — **int. :** the Four Marx Brothers.

1922 **ON THE BALCONY,** spettacolo di varietà — **int. :** the Four Marx Brothers. (Prima : London, Coliseum Th.)

1924 **I'LL SAY SHE IS,** rivista — **testo :** Will B. Johnstone - **m. :** Tod Johnstone - **int. :** the Four Marx Brothers, Lotta Miles, Ed Metcalfe - **r. :** Eugene Sanger e Vaughan Godfrey - **p. :** James B. Beury. (Prima : New York, Casino Th., 19 maggio.)

1925 **THE COCOANUTS,** commedia musicale — **testo :** George S. Kaufman e Morrie Ryskind - **m. :** Irving Berlin - **scg. :** Woodman Thompson - **c. :** Charles Le Maire - **r. :** Oscar Eagle - **int. :** the Four Marx Brothers [Groucho (Henry W. Schlemmer), Harpo (Sam il muto), Chico (Willie the Wop), Zeppo (Jamison)], Margaret Dumont (signora Potter), Janet Velie, Frances Williams, the Brox Sisters, Phyliss Cleveland, Jack Barker, Basil Rysdael, the De Marcos, Jerry Whyte. (Prima : New York, Lyric Th., 8 dicembre - 377 rappresentazioni.)

1928 **ANIMAL CRACKERS,** commedia musicale - **testo :** George S. Kaufman e Morrie Ryskind - **parole delle canzoni :** Bert Kalmar - **m. :** Harry Ruby - **int. :** the Four Marx Brothers [Groucho (Capitan Spalding), Harpo (il professore), Chico (Emmanuel Ravelli), Zeppo (Jamison, segretario di Capitan Spalding)], Margaret Dumont (signora Rittenhouse), Bobbie Perkins - **p. :** Sam H. Harris. (Prima : New York, 44th Street Th., 23 ottobre - 191 rappresentazioni.)

1929 **VARIETIES,** rivista — **int. :** the Four Marx Brothers - **p. :** Charles Cochran. (Prima : London, Coliseum Th.)

1935 **SCENES FROM « A NIGHT AT THE OPERA »,** breve rivista — **testo :** George S. Kaufman e Morrie Ryskind, con la collaborazione di Al Boasberg - **m. :** Herbert Stothart - **int. :** the Marx Brothers [Groucho, Harpo, Chico] - **p. :** Irving Thalberg/Metro-Goldwyn-Mayer. (Prima : Seattle.)

1937 **SCENES FROM « A DAY AT THE RACES »,** breve rivista — **testo :** Robert Pirosh, George Seaton, George Oppenheimer - **parole delle canzoni :** Bert Kalmar - **m. :** Harry Ruby - **int. :** the Marx Brothers [Groucho (dottor Hackenbush), Chico, Harpo] - **p. :** Irving Thalberg / Metro-Goldwyn-Mayer.

1944 **TAKE A BOW,** spettacolo di varietà — **int. :** Jay C. Flippen (presentatore), Chico Marx, Cross and Dunn, Raye and Naldi, Gene Sheldon, the Murtah Sisters, Pat Rooney, Think-a-Drink Hoffman, the Whitson Brothers, Johnny Mack, Loretta Fischer - **p. :** Lou Walters. (Prima : Broadhurst Th., New York, 15 giugno - 15 rappresentazioni.)

1952 **TIME FOR ELIZABETH,** commedia in tre atti di Norman Krasna e Groucho Marx - **int. :** Groucho Marx (Ed Davis) - **p. :** La Jolla Playhouse. (Prima : La Jolla, La Jolla Playhouse, estate - 9 rappresentazioni.)

Testi di commedie

1948 **TIME FOR ELIZABETH,** commedia in tre atti di Norman Krasna e Groucho Marx - **r. :** Norman Krasna - **scg. :** George Jenkins - **int. :** Otto Kruger (Ed Davis), Katherine Alexander (Kay, sua moglie), Kenneth Patterson (Mr. Robinson), Russell Hicks (Walter P. Schaeffer), Eleanor Lawson (Miss Greene), John Arthur (Harrison Oglethorpe), Leila Bliss (Lily Schaeffer), Leonard Mudie (Mr. McPherson), Ottilie Kruger (Anne Davis), Dick Hogan (Richard Coburn), Harlan Briggs (Mr. Jasper), Edward Clark (George Zwilling), Theresa Lyon (Amy Zwilling), Sheila Bromley (Vivian Morgan) - **p. :** Russell Lewis e Howard Young. (Prima : New York, Fulton Th., 27 settembre 1948 - sei rappresentazioni.)

Filmografia

1919 **HUMOR RISK** o **HUMORISK** — **int. :** the Four Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo, Zeppo] - **p. :** Fort Lee. (Film mai entrato in distribuzione e tuttora inedito.)

1929 **THE COCOANUTS** — **r. :** Joseph Santley e Robert Florey - **s. :** dalla commedia musicale di George S. Kaufman e Morrie Ryskind - **sc. :** Morrie Ryskind - **m. :** Irving Berlin - **int. :** the Four Marx Brothers [Groucho (Henry W. Schlemmer), Harpo (Sam il muto), Chico (Willie the Wop), Zeppo (Jamison)], Margaret Dumont (signora Potter), Mary Eaton, Oscar Shaw, Katherine Francis, Cyril Ring - **p. :** Walter Wanger per la Paramount-Famous Lasky Corp.

1930 **ANIMAL CRACKERS** — **r. :** Victor Heerman - **s. :** dalla commedia musicale di George S. Kaufman e Morrie Ryskind - **sc. :** Morrie Ryskind e Pierre Collings - **parole delle canzoni :** Bert Kalmar - **m. :** Harry Ruby - **int. :** the Four Marx Brothers [Groucho (Capitan Spalding), Harpo (il professore), Chico (Emmanuel Ravelli), Zeppo (Jamison, segretario di Capitan Spalding)], Margaret Dumont (signora Rittenhouse), Lillian Roth, Louis Sorin, Hal Thompson, Margaret Irving, Kathryn Reece, Richard Greig, Edward Metcalfe - **p. :** Paramount Publix Corp.

1931 **MONKEY BUSINESS** — **r. :** Norman Z. McLeod - **s. :** S. J. Perelman e Will B. Johnstone - **d. aggiunti :** Arthur Sheekman - **int. :** the Four Marx Brothers [Chico, Harpo, Groucho, Zeppo] - **p. :** Paramount Publix Corp.

1932 **HORSE FEATHERS** — **r. :** Norman Z. McLeod - **s. :** Bert Kalmar e Harry Ruby - **sc. :** Bert Kalmar, Harry Ruby, S. J. Perelman - **f. :** Ray June - **m. :** Harry Ruby - **parole delle canzoni :** Bert Kalmar - **int. :** the Four Marx

Brothers [Groucho (prof. Wagstaff), Zeppo (Zeppo, suo figlio), Harpo (Harpo, accalappiacani), Chico (Chico, contrabbandiere)], Thelma Todd (Connie Bailey), David Landau (Jennings), Florine McKinney (Peggy Carrington), James Pierce (Mulles), Nat Pendleton (McCarthy), Reginald Barlow (il Presidente dell'Huxley College), Robert Greig (prof. Hornsvogel) - **p.** : Paramount Publix Corp.

1933 **DUCK SOUP** — **r.** : Leo McCarey - **s.** e **sc.** : Bert Kalmar e Harry Ruby - **d.** : Arthur Sheekman e Nat Perrin - **f.** : Henry Sharp - **parole delle canzoni** : Bert Kalmar - **m.** : Harry Ruby - **mo.** : Le Roy Stone - **int.** : the Four Marx Brothers [Groucho (il Primo Ministro), Chico, Harpo, Zeppo], Raquel Torres (la presidentessa), Louis Calhern (l'ambasciatore Trentino), Margaret Dumont, Verna Hillie, Leonid Kinsky, Edmund Breese, Edwin Maxwell, Edgar Kennedy - **p.** : Paramount Productions, Inc.

1935 **A NIGHT AT THE OPERA (Una notte all'Opera)** — **r.** : Sam Wood - **s.** : James Kevin McGuinness - **sc.** : George S. Kaufman e Morrie Ryskind, con la collaborazione di Al Boasberg - **m.** : Herbert Stothart - **mo.** : William Le Vanway - **int.** : the Marx Brothers [Groucho, Harpo, Chico], Allan Jones, Kitty Carlisle, Margaret Dumont, Sig Rumann - **p.** : Irving Thalberg per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.** : M.-G.-M.

1937 **A DAY AT THE RACES (Un giorno alle corse)** — **r.** : Sam Wood - **s.** : Robert Pirosh e George Seaton - **sc.** : Robert Pirosh, George Seaton, George Oppenheimer - **parole delle canzoni** : Bert Kalmar - **m.** : Harry Ruby - **direzione m.** : Franz Waxman - **mo.** : Frank E. Hull - **int.** : the Marx Brothers [Groucho (dott. Hackenbush), Chico, Harpo], Allan Jones, Maureen O'Sullivan, Sig Rumann, Margaret Dumont - **p.** : Irving Thalberg per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.** : M.-G.-M.

1938 **ROOM SERVICE** — **r.** : William A. Seiter - **s.** : dalla commedia di John Murray e Allan Boretz - **sc.** : Morrie Ryskind - **direzione m.** : Roy Webb - **mo.** : George Crone - **int.** : the Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo], Ann Miller, Lucille Ball - **p.** : Pandro S. Berman per la R.K.O.-Radio Films.

1939 **AT THE CIRCUS** o **A DAY AT THE CIRCUS (Tre pazzi a zonzo)** — **r.** : Edward Buzzell - **s.** e **sc.** : Irving Brecher - **m.** : Harold Arlen - **mo.** : William H. Terhune - **int.** : the Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo], Allan Jones, Margaret Dumont - **p.** : Mervyn LeRoy per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.** : M.-G.-M.

1940 **GO WEST (I cowboys del deserto)** — **r.** : Edward Buzzell - **s.** e **sc.** : Irving Brecher - **f.** : Leonard Smith - **scg.** : Cedric Gibbons - **c.** : Dolly Tree e Gil Steele - **m.** : Georgie Stoll (direzione m.) e George Bassman (orchestrazione) - **mo.** : Blanche Sewell - **int.** : the Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo], John Carroll, Diana Lewis, Robert Barrat, Alden Chase - **p.** : Jack Cummings per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.** : M.-G.-M.

1941 **THE BIG STORE (Il bazar delle follie)** — **r.** : Charles F. Riesner - **s.** : Nat Perrin - **sc.** : Sid Kuller, Hal Fimberg, Ray Golden - **m.** : Georgie Stoll (direzione m.), Earl Brent (adattamenti), Leo Arnaud, George Bassman, Herb Taylor, Robert Van Eps (canzoni e orchestrazioni) - **mo.** : Conrad A. Nervig - **int.** : the Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo], Tony Martin, Margaret Dumont - **p.** : Louis K. Sidney per la Metro-Goldwyn-Mayer - **d.** : M.-G.-M.

1946 **A NIGHT IN CASABLANCA (Una notte a Casablanca)** — **r.** : Archie L. Mayo - **s.** e **sc.** : Joseph Fields e Roland Kibbee - **m.** : Werner Janssen -

int. : the Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo], Lois Collier - **p.** : David L. Loew per la Loma Vista Films, Inc. / United Artists - **d.** : Union film.

1947 **COPACABANA (Copacabana)** — **r.** : Alfred E. Green - **s.** : Laslo Vadnay - **sc.** : Laslo Vadnay, Allen Boretz, Howard Harris - **m.** : Sam Coslow - **direzione m.** : Edward Ward - **mo.** : Philip Cahan - **int.** : Groucho Marx, Carmen Miranda, Steve Cochran, Andy Russel, Gloria Jean - **p.** : Sam Coslow per la Beacon Productions, Inc. - **d.** : Variety film.

1949 **LOVE HAPPY (Amore sotto i tetti)** — **r.** : David Miller - **s.** : Harpo Marx - **sc.** : Frank Tashlin e Mac Benoff - **m.** : Ann Ronell - **mo.** : Basil Wrangell e Al Joseph - **int.** : the Marx Brothers [Groucho, Chico, Harpo], Ilona Massey, Vera-Ellen, Marilyn Monroe - **p.** : Lester Cowan per la Artists Alliance, Inc. / United Artists - **d.** : Dear film.

1950 **MR. MUSIC (Assedio d'amore)** — **r.** : Richard Haydn - **s.** e **sc.** : Arthur Sheekman - **m.** : James Van Heusen - **mo.** : Everett Douglas - **int.** : Bing Crosby, Nancy Olson, Charles Coburn, Groucho Marx, Ruth Hussey, Robert Stack, Tom Ewell - **p.** : Robert L. Welch per la Paramount Pictures Corp. - **d.** : Paramount.

1951 **DOUBLE DYNAMITE (Questi dannati quattrini)** — **r.** : Irving Cummings - **s.** : Leo Rosten, basato sul personaggio creato da Mannie Manheim - **sc.** : Melville Shavelson - **m.** : Leigh Harline - **mo.** : Harry Marker - **int.** : Frank Sinatra, Groucho Marx, Jane Russell, Don McGuire, Howard Freeman - **p.** : Irving Cummings, jr. per la RKO-Radio Pictures, Inc. - **d.** : R.K.O.

1952 **A GIRL IN EVERY PORT** — **r.** e **sc.** : Chester Erskine - **s.** : dal racconto «They Sell Sailors Elephants» di Frederick Hazlitt Brennan - **m.** : Roy Webb - **mo.** : Ralph Dawson - **int.** : Groucho Marx, William Bendix, Marie Wilson, Don De Fore, Gene Lockhart - **p.** : Irwin Allen e Irving Cummings, jr. per la R.K.O. - Radio Pictures, Inc.

1957 **OH! FOR A MAN! (La bionda esplosiva)** — **r.** e **sc.** : Frank Tashlin - **s.** : dalla commedia « Will Success Spoil Rock Hunter? » di George Axelrod - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor) : Joe MacDonald - **scg.** : Lyle R. Wheeler e Leland Fuller - **m.** : Cyril J. Mockridge - **mo.** : Hugh S. Fowler - **int.** : Jayne Mansfield (Rita Marlow), Tony Randall (Rock Hunter), Betsy Drake (Jenny), Joan Blondell (Violet), Mickey Hargitay (Bobo), John Williams (La Salle, jr.), Henry Jones (Rufus), Lili Gentle (April) e Groucho Marx (l'innamorato di Violet) [il suo nome non figura nei titoli di testa perché la sua breve apparizione ha valore di sorpresa] - **p.** : Frank Tashlin per la 20th Century-Fox - **d.** : 20th Century-Fox.

THE STORY OF MANKIND (L'Inferno ci accusa) — **r.** : Irwin Allen - **s.** : dal libro (trad. it. : La storia dell'umanità, ed. Bompiani) di Hendrik Van Loon - **sc.** : Irwin Allen e Charles Bennett - **f.** (Technicolor) : Nick Musuraca - **scg.** : Art Loel - **m.** : Paul Sawtell - **mo.** : Gene Palmer - **int.** : Ronald Colman (lo Spirito dell'Uomo), Vincent Price (il Diavolo), Hedy Lamarr (Jeanne d'Arc), the Marx Brothers [Groucho (Paul Minuit), Chico (Monk), Harpo (Isaac Newton)], Virginia Mayo (Cleopatra), Agnes Moorehead (la Regina Elisabetta), Peter Lorre (Nerone), Charles Coburn (Ippocrate), Cedric Hardwicke (il Gran Giudice), Cesar Romero (l'ambasciatore spagnolo), John Carradine (Khufu), Edward Everett Horton (Raleigh), Reginald Gardiner (Shakespeare), Marie Windsor (Giuseppina), Franklin Pangbourne (Marchese di Varennes), Francis X. Bushman (Mosè), Austin Green (Abraham Lincoln), Bobby Watson (Hitler) - **p.** : Irwin Allen per la Cambridge Productions - **d.** : Warner Bros.

Telefilm

s. d. (ma 1960 circa) **A JEWELL ROBBERY (Due strani ladri)** — **r.:** Mitchell Leisen - **int.:** the Marx Brothers [Harpo e Chico (i due compari) con la partecipazione di Groucho che non compare nei titoli di testa] - **p.:** M.C.A. (25 minuti).

Soggetti e Sceneggiature

1937 **THE KING AND THE CHORUS GIRL (Il re e la ballerina)** — **r.:** Mervyn Le Roy - **s.** e **sc.:** Norman Krasna e Groucho Marx - **parole e m.:** Werner R. Heymann e Ted Koehler - **int.:** Fernand Gravet e Joan Blondell - **p.:** Mervyn Le Roy per la Warner Bros - **d.:** Warner Bros.

1949 **LOVE HAPPY (Amore sotto i tetti)** — **r.:** David Miller - **s.:** Harpo Marx. (Per gli altri dati v. sopra).

Bibliografia essenziale

RICHARD ROWLAND: *American Classic: A Study on the Marx Brothers,* in « Hollywood Quarterly », Los Angeles, 1948 (trad. it.: *I fratelli Marx* in « Cinema », Milano, nuova serie, n. 11, 31 marzo 1949 - in differente trad. it. in « Sequenze », quaderno dedicato a « Il film comico », a cura di Mario Verdone, Parma, nn. 5-6, gennaio-febbraio 1950).

KYLE CRICHTON: *The Marx Brothers,* London, W. Heynemann, 1951.

ARTHUR MARX: *Life with Groucho,* New York, Simon and Schuster, 1954.

HARPO MARX (in coll. con ROWLAND BARBER): *Harpo Speaks!,* New York, Bernard Geis Associates (trad. francese: *Harpo Marx,* Paris, Charles Mandel, 1963).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Note

Due città in controluce

A un lettore specializzato, che abbia a cuore soprattutto la storia e i problemi del film, ci par giusto additare un particolare modo di lettura dell'ultimo romanzo di Mario Soldati, « Le due città » (Garzanti, 1964). Le due città sono Torino e Roma, il protagonista Emilio Viotti è un piemontese poco più anziano di Soldati (classe 1906) e come lui trasferitosi a Roma per fare il cinema agli albori degli anni trenta. La narrazione va dalla guerra di Libia al secondo dopoguerra ed è intessuta di motivi cronachistici e autobiografici. Soldati è una figura troppo singolare nelle vicende del nostro cinema perché non si sia tentati di individuare, sotto il velame dell'invenzione romanzesca, le tracce di una testimonianza. Finora il regista di Piccolo mondo antico, *che pure da qualche anno si è trasformato in un infaticabile poligrafo, non ha scritto che poco e in maniera dispersa sulla propria attività di cineasta. L'unica esposizione organica è la conferenza « Cinema e letteratura » promossa dal Gabinetto Vieusseux nel '55 e stampata da Vallecchi tre anni dopo. In attesa che lo scrittore si decida a un'autobiografia senza travestimenti, possiamo trarre da « Le due città » qualche elemento di quella che il Burckhardt chiamò l'« historia altera »: una cronaca viva, e spesso significante, che corre parallela alla Storia con la maiuscola e può a volte rischiararne taluni eventi o personaggi.*

L'invito a una lettura controluce proviene del resto dall'autore, che ha dedicato il libro a un noto produttore cinematografico, Carlo Ponti, « in memoria di un comune amico ». Non è arbitrario identificare l'amico nel personaggio più gradevole, e forse anche più « positivo » (come si diceva una volta), del romanzo: Piero Giraudo, il nipote del fabbro, l'amico di estrazione popolare che accompagna Emilio Viotti dall'infanzia alla maturità, rappresentando per lui gli aspetti semplici e concreti dell'esistenza. Dall'amicizia giovanile, non favorita dalla borghese famiglia Viotti, si passa a un rapporto di lavoro quando Giraudo, operatore cinematografico alla Fert, è assunto dalla società romana diretta dall'amico, la « Victoria ». Piero è limpido ed equilibrato quanto il protagonista è contorto, la sua autorità di tecnico ne fa un artista schietto e naturale. E adesso apriamo lo scritto citato su « Cinema e letteratura » alle pagine in cui Soldati parla del suo primo ingresso in un teatro di

posa. È del 1931, si gira Figaro e la sua gran giornata: *« ... c'era Camerini, che era giovanissimo allora, ed era padrone assoluto della scena: parlava, scorazzava soltanto lui. Poi c'era un uomo magro, strano, nasuto, con un berretto bianco: ed era l'unico del quale, ogni tanto, si sentisse la voce dopo quella di Camerini. Era l'operatore Terzano, che poi divenne mio grande amico. Era piemontese. Molti operatori, una volta, erano piemontesi trapiantati a Roma perché venivano dalle prime fortune del cinema italiano a Torino ».*

È più probabile che nel personaggio di Piero, sia pure svolto con libertà fantastica e inventando per un'amicizia di adulti un precedente giovanile nel quale si avverte il segno di un affetto fraterno, Soldati abbia adombrato Massimo Terzano. « Uno dei maestri italiani — con Arata e Brizzi — della macchina da presa » (cito la « voce » di Castello sull'« Enciclopedia dello spettacolo »): « ... la piena dimostrazione del suo raffinato talento pittorico si ebbe soltanto nel 1942 con Un colpo di pistola *di Castellani e con* Malombra *di Soldati, due film letterari e calligrafici ... ». Terzano fu a fianco di Soldati anche per* Tragica notte *(1941) e per* Le miserie del signor Travet *(1945). Nel '27-'28 era stato come operatore al seguito della spedizione del Duca di Spoleto nel Karakorum, proprio come il personaggio del romanzo; e altrettanto prematuramente si spense nel '47, a soli cinquantacinque anni.*

L'omaggio all'amico si integra in « Le due città » all'elegia di tutta una generazione di cineasti torinesi trapiantati a Roma: « Calarono allora nella capitale, in massa, tutti i migliori tecnici cinematografici torinesi: operatori, elettricisti, macchinisti, segretari, truccatori, sviluppatori, sceneggiatori, organizzatori. Erano pieni di entusiasmo per l'insperato e improvviso rigoglio. La invenzione del sonoro li salvava dalla rovina e prometteva loro crescenti guadagni. Si adattarono subito alla nuova residenza, come sempre accade a chi ha bisogno di lavoro e non ne trova nella vecchia. In pochi mesi e senza difficoltà sostituirono il frascati al barbera, e gli informi panorami del nuovo quartiere fuori Porta San Giovanni, tra gli stabilimenti della Cines e quelli della Caesar, sullo sfondo polveroso dei colli Albani, ai nitidi parallelepipedi delle case operaie, ai prati profumati della Madonna di Campagna, alle lucide, fresche bialere, all'orizzonte nevoso delle Valli di Lanzo, alle Alpi solenni e vicine » (pagg. 253-254).

Anche se non si tratta di un libro a chiave il romanzo di Soldati ci propone un avvicendarsi di personaggi fittizi con personaggi inventati a metà o addirittura chiamati con il loro nome vero. Fra le diverse apparizioni ecco il « fonico ingegner (Pietro) Cavazzuti » (pag. 354), « il tenente Pilade (Levi) della Paramount » (pag. 444), « l'attore Nazzari, che entrava nell'ufficio avanzando monumentale e cordiale la sua manona tesa » (pag. 446); e, nella tavolata del primo giorno di lavoro dell'immaginario film La bufera *dal romanzo di Calandra un « cast » mai riunito nella realtà da nessun produttore: « ... alla sua sinistra, il delicato profilo gotico, l'alta e convessa fronte di Alida (Valli), che era venuta a tavola con lo stesso costume del film, l'abito rosa di Liana quando incontra Massimo sul viale d'ingresso della Rebelletta; dirimpetto Andrea Checchi, magro, bruno, dai grandi occhi neri, e con quell'aria onesta, malinconica, sfortunata, che si addiceva così bene al suo personaggio, il cospiratore giacobino dottor Ughes; e il volto pallido di Gérard Philipe, gio-*

vane e già famoso attore francese, protagonista nella parte di Massimo Claris, i suoi capelli biondi pettinati scompostamente alla Direttorio, soprattutto i suoi ardenti occhi azzurri: sembravano rassicurarlo, sembravano confermargli che il film era incominciato ... » (pag. 475). Il regista di La bufera *non è Mario Soldati, che pure avrebbe diretto e forse dirigerebbe ancora questo film con entusiasmo, ma un sibillino L. perspicace e intelligente, che fuma l'avana e non è altri che Lattuada: come conferma il brano del libro pubblicato in anteprima da « L'Espresso » (8 novembre 1964) e dove il cognome dell'ex-aiuto regista tanto caro a Soldati appare a tutte lettere accanto a quello di Tonti, che nella versione in volume diventa semplicemente « l'operatore » (pag. 489).*

Annoteremo in margine, come piccole civetterie, che Soldati in un paio di occasioni cita se stesso: « Una troupe della Victoria stava girando gli esterni di Eugenia Grandet *a Pescasseroli, in Abruzzo, poche ore di macchina da Roma » (pag. 469). Ma un effetto curioso, quasi di sdoppiamento, è ottenuto dallo scrittore nella scena in cui il suo Emilio discute con il regista Annunziata (« ... un metteur-en-scène di mezza età, che aveva già lavorato, con un po' di fortuna, a Berlino », pag. 283) la sceneggiatura del « film della cantante » (pag. 284) scritta da un « giovane intellettuale » (pag. 285). « Poteva darsi benissimo che Annunziata ... non fosse riuscito a simpatizzare con lui. Troppa diversità di temperamento, di età, soprattutto di cultura. Lo sceneggiatore era allievo di Borgese, laureato in lettere all'Università di Milano, autore di novelle e di saggi di critica letteraria. Annunziata, privo probabilmente di licenza ginnasiale, si era formato sui romanzi di Guido da Verona e sulle commedie di Dario Nicodemi, sulle riviste di Ripp, Manca e Bel Ami, e negli ultimi anni, sui musicals che l'Ufa produceva a Berlino ... » (pag. 285). Il film « era una produzione a carattere commerciale: argomento la carriera, sul principio variamente contrastata, e infine trionfale, di una cantante lirica, che era di umilissime origini, e cioè figlia unica di un cameriere di un caffeuccio a Venezia » (pag. 284). La prima sceneggiatura firmata da Soldati fu* La cantante dell'opera *(1931) di Nunzio Malasomma, napoletano, allora trentasettenne, reduce dall'aver fatto alcuni film in Germania. Tra gli attori c'era Gianfranco Giachetti, al quale si può riferire il ricordo-racconto alle pagg. 284-286.*

A questo punto non ci sembra utile continuar a indicare i luoghi, che del resto il lettore troverà da sé, nei quali Soldati con fedeltà di memorialista e felicità di scrittore rievoca le primitive lavorazioni del cinema torinese (pag. 69 e sgg.), un aneddoto su un film di Bartolomeo Pagano (Maciste) diretto da Camerini (pagg. 260 e sgg.) o altri aspetti particolari del nostro cinema fra le due guerre. Né ci sembra opportuno, anche in una nota che cerca di individuare le chiavi di un romanzo in parte tributario della realtà, avanzare ipotesi sull'identità di un personaggio come il capitalista Golzio, che certo deve alcuni tratti cisalpini al ricordo di Camillo Olivetti e più di qualche venatura cinematografica a Stefano Pittaluga. E chiamare con il suo nome vero un tipo come il banchiere Curti (pagg. 362 e sgg.), ammesso che sia autentico, provocherebbe il risentimento dell'interessato. Lo stesso discorso vale per molti altri fra i più o meno riconoscibili personaggi che affollano « Le due città »: con l'avvertenza che una curiosità di questo tipo non appartiene più all'« historia altera », ma al pettegolezzo puro e semplice.

Perché dunque abbiamo voluto suggerire il cifrario di una lettura così rischiosa del libro di Soldati? Perché si tratta di uno dei pochi tentativi attendibili di rinfrescare e fissare il ricordo del clima morale in cui proliferò dopo il '30 il cinema fascista. L'autore non si limita a mettere in scena il piccolo clan di imprenditori traffichini che trascorrono le ore nell'anticamera del direttore generale per la cinematografia (« *Erano romani tutti, in ogni caso romanizzati: figli di settentrionali o meridionali immigrati a Roma da tempo. E l'accento, anzi il dialetto romanesco prevaleva nei loro discorsi, viva, insostituibile espressione di quell'impasto che era la loro comune natura: servilismo, scetticismo, sentimentalismo, volgarità, avidità, astuzia* », (*pag. 299*). *Anche lo stesso direttore generale* « *moschettiere del Duce* » *compare di persona:* « *... un giovane milanese ... bello, alto, aitante, bruno, col gran riso della larga bocca e dei denti bianchissimi* », *ma pronto ad accogliere il visitatore con* « *qualche cosa di offensivo e di minaccioso* » (*pag. 302*). *Nel gioco segreto che si svolge tra le case di produzione, l'anticamera e il tavolo del direttore generale entra perfino* « *un grande nome* », « *P* », (*pag. 303*) *in funzione di soggettista gradito al ministero per* « *il progetto delle acciaierie* » *di cui il capo del governo ha detto* « *Questi sono i film che dovete fare* » (*pag. 293*). *È evidente l'allusione ad* Acciaio (*1934*) *diretto da Walter Ruttmann su soggetto di Luigi Pirandello, la cui immagine in altra parte del libro viene ricordata come* « *autoritaria, anche se mesta* » (*pag. 130*).

La coscienza del produttore Emilio Viotti, antifascista, senza coraggio, capace di provare « *rabbia, schifo, bisogno di rivoltarsi e, almeno, di fuggire* » *alla semplice apparizione dei Ciano nella Taverna del Quirinale* (*pag. 522*), *è messa alla prova dal progetto di un film in Africa Orientale.* « *Emilio sapeva di non essere lui a decidere; e sapeva che, se la decisione fosse dipesa da lui, non avrebbe mai rinunciato, per coerenza con le proprie idee politiche, a un grossissimo guadagno com'era quello che il film sulla guerra d'Etiopia prometteva ...* » (*pag. 359*). *Ed ecco il film:* « *Le quattro paginette erano un raccontino, scritto da un giornalista o da un letterato di cui Roberti* (*un direttore di produzione*) *insisteva a non rivelare il nome: una vicenda vagamente conradiana di un mercante italiano insabbiato in Etiopia e che fa il commercio delle armi per il Negus e contro i nostri. Un renegado, insomma: il quale, per di più, ha abbandonato moglie e figlio in Italia ... Capita che il figlio vada volontario in A.O. ... e che ci vada di mezzo morendo proprio fra le braccia del padre. Il quale, alla fine, naturalmente, si ravvede ed espia la propria colpa, combattendo dalla parte degli italiani ...* ». *Non manca che il titolo per identificare* Il grande appello (*1937*) *di Mario Camerini, al quale l'ex direttore generale della cinematografia fascista, Luigi Freddi, dedicò un'intero capitolo nel primo volume del suo prolisso memoriale* « *Il cinema* » (*l'Arnia, 1949*): « *Questo film, già nella sua impostazione, aveva suscitato in me una grande gioia per la partecipazione al soggetto e alla sceneggiatura di Mario Soldati, che affrontava così un problema cinematografico non ricalcato dalle pagine di un libro ma scavato nella realtà viva e presente ...* » (*pag. 333*).

Il grande appello, « *realizzato nella scia delle truppe combattenti* » (*Freddi, op. cit., pag. 333*), « *ebbe un grande successo* »: « *persino i gerarchi si scaldarono e mi scrissero Starace, Ciano. Alfieri e tant'altri. Una lettera, mano-*

scritta, mi pervenne nientemeno che dal maresciallo Badoglio » (pag. 334). Tuttavia Freddi stesso ricorda diffusamente come il film ebbe a subire l'attacco violentissimo di un « fondo » di Il Tevere, che lo condannava come antipatriottico: « Viva l'apologetica, quando è tentata da un artista; e abbasso, mille volte abbasso questa sciocca maniera di diffamarci per esaltarci, di umiliarci per sollevarci, di infangarci per giustificare un patriottico bagno finale! È possibile che, in Italia, nell'Italia fascista, non si possa essere patriotti se non dopo aver fatto i contrabbandieri e i sicari? ... Ma questa è una vecchia conoscenza; questo è l'antico caporettismo che riappare, cioè un giudizio allora di moda fra certi intellettuali, secondo il quale gli italiani hanno bisogno d'una frustata sulla faccia per divenire leoni » (pagg. 335-336: Freddi cita da « Il Tevere »). Il direttore generale difese il film contro la tesi « inumana e perversa » (pag. 342) del giornale superfascista di Interlandi; ma è impossibile non sorridere leggendo oggi il commento che il protagonista di « Le due città » fa dopo la lettura del soggetto: « ... mi piace le prime pagine: finché questo signore sta dalla parte del Negus! » (pag. 359).

Emilio Viotti ripete la sua battuta al finanziatore Golzio, che non è neppure lui un fascista convinto. Anche Golzio gli conferma: « Tra lei e me, caro Viotti, in questo film non c'è proprio niente che mi entusiasmi. Vediamo dunque di concentrarci sul lato tecnico della cosa » (pag. 360). Golzio non è un dittatore, lascia Viotti libero di decidere se occuparsi o meno del film, gli dà perfino del tempo per riflettere; ma il suo consiglio è « di fare come faccio io ... Altra cosa è l'opinione politica, e altra la professione » (pagina 361). Questa dissociazione della morale dall'attività pratica è il comodo machiavellismo che risolse la maggior parte delle crisi di coscienza fra gli intellettuali del ventennio ed è un momento fondamentale per capire l'atmosfera particolare del cinema fascista. Non ci fu mai nell'Italia di allora un efficiente cinematografia d'impronta governativa. Ci fu, forse, qualche esempio di cinema ingenuamente mussoliniano, ma la maggior parte della produzione impegnata politicamente fu sempre risolta da cineasti concentrati « sul lato tecnico » e bene attenti a non compromettersi oltre un certo limite. È significativa, del resto, l'importanza dell'area polemica che fu sempre riservata al cinema (come provano l'articolo de « Il Tevere », la risposta di Freddi e, meglio, ancora, i successivi orientamenti della rivista « Cinema » diretta di nome da Vittorio Mussolini e di fatto guidata da un gruppo anticonformista): in fatto di film si dicevano e si scrivevano cose che, trasferite in chiave strettamente politica, avrebbero meritato la galera o il confino.

Non c'è dubbio che le crisi di Emilio Viotti rispecchiano, almeno in parte, i turbamenti del giovane Soldati. Il fatto singolare è che di questa progressiva resa alle ragioni dell'opportunismo il protagonista di Le due città incolpa l'aria della capitale. Il fascismo ha addirittura una sua lingua ufficiosa, il romanesco corrotto; la verità, per contro, si esprime in dialetto piemontese. Torino rappresenta la capitale vera, la tradizione, la rispettabilità, l'arte senza compromessi: è un assoluto che fa scadere ogni tentativo di avvicinarsi alla perfezione per sentieri extrapiemontesi. Roma rappresenta la capitale fasulla, l'improvvisazione, la gaglioffería, il cinema. L'esperienza storica di Soldati si congiunge qui alla sua poetica moralistica e manichea: scopriamo le radici etniche, priva-

tissime, di quel suo ostinato considerare il cinema « un'arte minore, anzi minima ».

Pensiamo alla vocazione di Emilio, o meglio alla sua mancanza di vocazione maturata nella mistica attesa familiare d'una eredità che non arriva: « ... siccome non era portato ai commerci o alle cifre, credeva, o piuttosto, intuiva, che l'unico genere di affari in cui sarebbe potuto riuscire, era legato in qualche modo con l'arte e gli artisti. Pensava vagamente a incarichi pubblicitari, culturali, organizzativi » (pag. 106). La discesa dell'uomo senza qualità da Torino a Roma corrisponde alla caduta da una vita con prospettive serie e dignitose a una vita provvisoria, dove avrà valore solo effimero: il sesso nel suo aspetto più rapido e brutale, l'insincerità nei rapporti con il prossimo, l'intrigo. Tutto ciò, nel momento storico che Viotti attraversa, si chiama anche fascismo: tanto più doloroso in quanto rifiutato dalla coscienza e accettato dalla ragione come una soluzione di comodo. Soldati ha il merito di aver condotto l'analisi con una sincerità la cui assenza rimprovera, fra le righe, al suo protagonista. L'esame ci sembra degno di attenzione perché contiene motivi di interesse generale e indica alcuni pertugi attraverso i quali insinuarsi nell'evocazione viva di un passato recente. Siamo davvero guariti da quella brutta malattia o i suoi germi esistono ancora, più o meno latenti, in ciascuno di noi?

TULLIO KEZICH

Note sul festival di Bergamo 1964

Giunto alla sua settima edizione, il Gran Premio Bergamo del film d'arte e sull'arte ha confermato, ancora una volta, la bontà della sua formula organizzativa. La quale, come si sa, mentre evita ogni inutile polemica circa l'invio delle opere alla rassegna (chiunque può presentarne senza limitazioni di sorta) garantisce la serietà del livello qualitativo grazie a un severo lavoro di selezione condotto da una commissione internazionale che ammette in concorso soltanto i film ritenuti meritevoli. La stessa commissione, che funge anche da giuria, assegna poi il primo premio e quelli delle singole categorie in cui si articola il Festival, evitando così quella frattura tante volte avvertita in altre manifestazioni tra il giudizio di chi sceglie e quello di chi premia.

È un vero peccato perciò che il consueto rigore sia venuto meno quest'anno in qualche caso (citiamo per tutti il documentario World of Art-Florentine Sculpture *di Howard Connell, di chiara intonazione commerciale, e* Leçon des pierres *di Jacques Boutelier, insopportabile esercitazione nouvelvaghista). Ma per fortuna tali sviste non hanno messo in gioco il risultato finale della manifestazione che deve essere considerato positivo.*

I documentari d'arte erano, come sempre, i più numerosi.

Essi — meno Turner *di Anthony M. Roland condotto con dignitoso ma tradizionale metodo stilistico — erano tutti impegnati a presentare autori moderni, a imbastire un discorso culturale che andasse al di là dell'illustrazione*

estetica delle opere per una ricerca sui rapporti tra artista e società, tra storia individuale e storia civile.

Il più complesso di tali film, e il più abile sul piano formale, Jeu d'échecs avec Marcel Duchamp *di Jean-Marie Drot, s'è portato via il primo premio. In meno di un'ora il regista francese è riuscito a fornire un profilo esauriente dell'artista, impastando con abile tecnica televisiva (il suo programma rimanda infatti, come formula, ai « Primi piani » o agli « Incontri » della TV) interviste con l'autore, esempi della sua arte e brani ambientali di repertorio. Il risultato è certamente suggestivo, anche per certi preziosi effetti fotografici e l'uso intelligente del sonoro, ma rimane il dubbio che Drot abbia assunto di proposito una posizione intellettualistica puntando, si direbbe, come vuole lo stesso titolo, sulla geometrica rispondenza segreta di parole immagini e suoni — un gioco raffinato di scacchi —, ed evitando invece un giudizio storico più oggettivo (e magari più polemico) su certi aspetti dell'arte contemporanea che Duchamp, da surrealista, ha contribuito a propagandare.*

Il tono volutamente ambiguo, *sfaccettato, che Drot ha impresso al film ne costituisce al tempo stesso i pregi e il limite più consistente. L'uomo e l'artista sono scomposti e ricomposti secondo un metodo tutto intellettuale, rarefatto, di considerare l'arte e i suoi problemi, quasi Duchamp fosse tutto compreso e limitato dalle immagini del documentario, esaurito in esse e prigioniero del duplice gioco condotto* en combine *da lui stesso e dal regista.*

Sulla stessa linea si pone anche il Salvator Dalì *realizzato da Nelo Risi per la TV italiana e già noto al pubblico: ma con una minore abilità di stile, un tono troppo spesso ancorato al gusto dei rotocalchi, senza saper trascendere la curiosità o l'eccentrismo di notizie e di atteggiamenti « singolari ».*

Tra gli altri documentari sono da ricordare — tenendo presente il minore impegno, anche di durata, di essi — quello dedicato a Fautrier l'enragé *di Philippe Baraduc per la presenza assai vivace del pittore che tenta una messa a punto dell'arte informale;* O.K. (*Oskar Kokoschka*) *di Giovanni Angella, forse troppo affrettato nelle conclusioni;* Alberto Sughi *di Francesco Venturoli e* La porta di San Pietro *di Glauco Pellegrini che cerca di rendere il dramma creativo di Manzù nella sua ultima e impegnativa opera. Diligenti, didatticamente perfetti, ma con una noiosa patina professorale, il* Max Ernst *di Peter Schamoni e Carl Lamb e il* Franz Marc *di Karl F. de Vogt.*

Anche il settore del film animato ha presentato qualche « pezzo » singolare. Non è del resto da dimenticare che proprio a Bergamo si sono affermati, negli anni precedenti, alcuni autori della giovane scuola italiana come Zac e Bozzetto. Ma se Il signor Rossi al mare *di Bozzetto è sembrato ripetere precedenti esperienze dell'autore,* La gazza ladra *di Giulio Gianini si è imposto per l'originale gioco cromatico — disegni geometricamente ritmati sul crescendo rossiniano — e l'impegno ideologico, contro la violenza della guerra, che facilmente traspare dalla favola. Abbastanza curioso è apparso anche* Ai (*L'amore*) *del giapponese Yoji Kuri il quale contrappunta ironicamente la persecuzione amorosa di un donnone ai danni di un povero ometto con tutte le possibili tonalità dei gridi d'amore.*

A noti testi letterari si rifanno Meurtre *di Piotr Kamler e* Die Nashörner *di Jean Lenica. Il primo, ispirato molto liberamente ad una novella di Kafka,*

non supera i limiti di un esperimento intellettualistico; il secondo tenta una sintesi della commedia I rinoceronti. *Il disegno è tenue e tende allo stilizzato conferendo ai personaggi un'aria da manichini che bene s'adatta allo spirito corrosivo di Jonesco.*

Il breve film si ricollega così a Monsieur Tête (*realizzato anch'esso da Lenica da un'idea di Jonesco*) *già visto a Bergamo negli anni precedenti e presentato dalla TV italiana nella rubrica* Osservatorio *col titolo di* Un'avventura dei nostri giorni.

Non troppo nutrita, ma di una certa qualità, la sezione dei documentari cinematografici e televisivi. 700 anni *di Ermanno Olmi è apparso di gran lunga il migliore. Realizzato per conto della TV italiana per essere un profilo di S. Antonio di Padova inserito nel « costume » della tradizionale festa, il documentario, già largamente noto, occupa un posto di rilievo nella breve ma già significativa filmografia del regista e meriterebbe una trattazione a parte, proprio in rapporto alle altre opere dell'autore. Basterà pertanto in queste note segnalarne il valore, augurandoci che ci possa essere un'occasione più adatta per discuterne. Tralasceremo anche* Maria Plissetskaia — *un affettuoso omaggio all'arte della grande ballerina russa realizzato con intenti soprattutto informativi — per sottolineare l'interesse di* Zanin opadna liscie (*t.l.: Zingari*) *di Wladyslaw Slesicki,* Le monde nous prendre pour sauvages *di Jacques Godbout e Françoise Bujold e* My Childhood *di Don Horan che si sono distaccati dalla media delle opere presentate.*

Il documentario sul mondo degli zingari è, si può dire, vecchia maniera: inquadrature raffinate, fotografia effettata, montaggio « creativo » secondo gli esempi più classici del genere, un commento ridotto all'osso per dare quanto più spazio e peso possibile alle immagini. E sul piano della suggestione, del colore d'ambiente, il film raggiunge alcuni intensi momenti lirici. Più moderno come gusto, anche per l'interesse etnografico che suscita, è Le monde nous prendre pour sauvages. *Il breve film (dieci minuti) è ambientato alla « Baie des Chaleurs » in un piccolo villaggio indiano del Canada dove i bambini fabbricano curiose bambole. Tutto sembra pietrificato nel tempo: la gente, gli oggetti, le cose. Ma nell'apparente immobilità della vita primitiva s'intuisce la presenza di una realtà umana ricca di pensieri, di visioni, di simboli.*

Da uno spunto intimista parte pure My Childhood. *Il film vuole essere uno studio comparativo di due americani, diversi per nascita, educazione, ambiente e classe sociale, colti nella « età ingrata » dell'infanzia: un uomo politico del midwest (Hubert Humphrey, attualmente Vice Presidente degli Stati Uniti) e uno scrittore negro di Harlem (James Baldwin).*

La contrapposizione tra la serena esistenza del bianco eq uella tormentata del negro non vuole avere tanto un immediato valore polemico sulle differenze sociali che permangono gravi negli Stati Uniti, quanto essere, attraverso l'analisi di due diverse « educazioni sentimentali », un contributo alla reciproca comprensione. Il tono del documentario è lirico: i luoghi, le abitudini, il tempo lontano della fanciullezza sono rivissuti con gli occhi del ricordo, ma senza languore. Vi è nel film la ferma consapevolezza di un'esperienza vitale, e l'inserimento dell'individuo nella società, il suo faticoso prenderne coscienza, ha il timbro autentico della realtà.

Un discorso più lungo di quello concesso a queste note meriterebbe l'esame dei film raggruppati sotto la sezione « cinema-varietà; sperimentale o d'avanguardia » La giuria, assai opportunamente, non ha ritenuto di assegnare il premio della categoria. Mai, in realtà, come negli esempi presentati al Festival, il cinema cosiddetto sperimentale *ha dimostrato il suo irriducibile velleitarismo. Mario Ruspoli, noto per un interessante* Regard sur la folie, *ha presentato* In vino veritas, *un film inchiesta realizzato tra gli alcolizzati — tutti tratti dall'ambiente popolare — di una grande città francese. Lungo (più di un'ora) monotono, tecnicamente povero, sociologicamente approssimativo,* In vino veritas *rappresenta un po' il campione degli errori che il cinema-verità dovrebbe evitare: perché la trascrizione della realtà non ha senso se è ridotta a un puro meccanismo e non è illuminata da una partecipe, diretta, presenza umana.*

Del tutto negativo, ma in un'altra direzione — quella della falsa avanguardia simbolista francese già sperimentata e tramontata negli anni 20 — il film Another Time, Another Voice *di Lewis Jacobs (fuori concorso). Il noto saggista cinematografico si è lasciato sedurre, anche lui, da un tema di moda come l'alienazione, senza tuttavia apportarvi il contributo di un'esperienza personale. Il suo film, che ha come protagonista un pittore alienato, si riduce in sostanza a un miscuglio di elementi psicoanalitici, simbolisti e di turbe patologiche, reso da un linguaggio che si avvale di vecchi trucchi (rallentamenti, ripetizioni delle immagini, sfocature, alternanze di sequenze in bianco e nero con altre in colore ecc.) che non riescono a rendere, neppure per approssimazione, la complessità delle sensazioni che il regista vorrebbe evocare. Inutile forse aggiungere che questi tentativi, nella realtà nel mondo moderno, sembrano ancora più astratti ed inutili di quanto potessero apparire agli inizi del secolo quando almeno assolvevano ad una funzione polemica di rottura verso forme ed esperienze cristallizzate.*

Unica eccezione da segnalare, nel panorama dei film d'avanguardia, un breve documentario olandese di Rob Hower intitolato Aanmelding *(t.l.: Iscrizione). In appena dieci minuti il regista riesce a raccontare, ocn sottile intuito, il dramma di una vecchia signora che ha preso la decisione di entrare in una casa di riposo. Anche qui è concesso un largo spazio ai ricordi, ma l'incastro tra la realtà presente e la nostalgia del passato è abilmente congegnato grazie ad uno stile ellittico, non gratuito, che arriva a stabilire un clima di poesia.*

GIOVANNI LETO

La giuria del VIII Gran Premio Bergamo Internazionale del Film d'Arte e sull'Arte — composta da Jerzy Toeplitz (Polonia), presidente, Pietro Bianchi (Italia), Michel Mourlet (Francia), Gene S. Ruggiero (U.S.A.), Nino Zucchelli (Italia), segretario — ha assegnato i seguenti premi:

GRAN PREMIO BERGAMO (3.000.000 di lire): *Jeu d'echecs avec Marcel Duchamp* di Jean-Marie Drot (Francia);

PREMI DI CATEGORIA (1.000.000 di lire ciascuno): *a*) film sull'architettura e sull'arte contemporanea: « ex-aequo » a *Garden of Japan* di Koga Seigi (Giappone) ed

a *Alberto Sughi* di Francesco Venturoli (Italia); *b*) film didattici e sull'arte: *Maia Plissetskaia* di Vasilij Katanian (U.R.S.S.); *c*) film d'animazione: *La gazza ladra* di Giulio Gianini (Italia); *d*) « cinéma-verité », film sperimentali e d'avanguardia: non assegnato; *e*) film d'arte per la televisione: *Zanim opadna liscie* (t.l.: Gli zingari) di Wladyslav Slesicki (Polonia);

MEDAGLIE D'ORO: non assegnate;

DIPLOMI SPECIALI: *Au pied de l'arbre* di Alain Saury (Francia);*Kompozicio a festeszetben* (t.l.: Composizione nella pittura) di Gabor Takacs (Ungheria); *Le monde va nous prendre pour des sauvages* di Jacques Godbout e François Bujold (Canada); *Objev stoleti* (t.l.: La scoperta del secolo) di Zdeněk Kopac (Cecoslovacchia); *Posledni Trik* (t.l.: L'ultimo trucco) di Jan Svankmajer (Cecoslovacchia); *School of Paris: 5 Artists at Work* di Warren Forma (U.S.A.).

La giuria in precedenza aveva anche svolto i compiti di commissione di selezione dei film da ammettere a concorso.

Film sui metalli

La continua evoluzione del documentario sul lavoro è dimostrata anche dalla Rassegna Internazionale del Film sui metalli, tenutasi a Torino Esposizioni nel corso del Salone Internazionale della Metallurgia. Prima si parlava di pellicole dedicate al mondo del lavoro come prodotti assolutamente eccezionali. Si incontrava la vita del lavoro nel « documentario » — che rappresentava per molti l'evasione dalla routine del film spettacolare, la vera occasione per una ricerca d'avanguardia — o in rari film a soggetto, come Acciaio.

Ma allorché, dopo la scuola sovietica, John Grierson e i suoi collaboratori britannici si sono rivolti, come su un tema fondamentale, sul mondo del lavoro, quando le prime aziende hanno cominciato a sovvenzionare film di documentazione e di informazione su particolari aspetti delle attività produttive, quando il cinema, presso pubblici specializzati di operai e di apprendisti, ha preso ad assolvere anche compiti di formazione, oltre che di informazione, ci si è accorti che anche la terminologia finora adoperata diventava insufficiente, che i generi di produzione crescevano, che un nuovo particolare tipo di film prendeva cittadinanza nel mondo — così vario — dello schermo: il tecnofilm. *E anche di esso si cominciavano subito a dare nuove definizioni: poiché il film scientifico industriale e il film di ricerca erano destinati ad un particolare pubblico, il tecnofilm informativo e di divulgazione mirava ad un limitato scopo e il tecnofilm didattico veniva impiegato nella istruzione tecnica e nell'addestramento professionale; il film di documentazione sociale veniva ad occuparsi dei servizi assistenziali, previdenziali, culturali, ricreativi dell'azienda; il film giornale parlava agli appartenenti a una industria o ad una grande firma industriale. Vicino ad essi dovevano essere considerati il film antinfortunistico, il film pubblicitario, il film di prestigio che non mette in evidenza né processi produttivi, né valore di installazioni, né caratteristiche tecniche di un prodotto, ma si li-*

mita a far notare che un determinato film di viaggio, di arte o di inchiesta sociale è finanziato da una azienda.

Non ci si meravigli se, a partire da questa occasione offerta dal primo Salone Internazionale della Metallurgica, si parlerà d'ora in poi anche di film sui metalli. *Sono le pellicole, di carattere documentaristico, che si occupano appunto del ferro, dell'acciaio, del rame, del bronzo, dell'alluminio, e così via: film, qualche anno fa, ancora da considerare eccezionali ed ora invece sempre più frequenti nella produzione documentaristica, da quando la vita di tutte le attività produttive ha interessato i cineasti di tutto il mondo; da quando la stessa C.E.C.A. ha voluto organizzare, nel 1963, il primo festival dedicato al film siderurgico.*

Anche qui, come è avvenuto per il film sul lavoro considerato genericamente, non si possono dimenticare gli antecedenti storici e i nomi dei pionieri: il primo da fare non può essere che quello di Walter Ruttmann che nel 1927 realizzò Metall des Himmels (Metallo del cielo), *nel 1933* Acciaio, *nel 1937* Mannesmann. *Il primo e il terzo documentaristici, il secondo a soggetto — il tema era stato anzi ideato da Luigi Pirandello — ed i quali costituiscono assolutamente i primi esempi di film specializzati sulla industria metallurgica.*

Il fatto che il regista tedesco abbia dato il via a questo genere di produzione, ha suggerito alla RPR di dedicargli una piccola « mostra personale » retrospettiva. Ruttmann, che ha contribuito attivamente al film sperimentale ed astratto, e che ha iniziato con Berlino, sinfonia di una città, *quel genere di musica visiva dedicato alle grandi metropoli, così spesso imitato e mai altrettanto efficacemente trattato, è stato dunque anche il primo e più efficace regista cinematografico che si sia ispirato alle suggestioni visive delle officine, degli altiforni, e dei metalli, delle intricate strutture in ferro, degli stabilimenti, delle possenti macchine d'acciaio.*

Metallo del cielo, *su questo tema, è un documentario esemplare. Vi si descrivono, dopo una premessa che giustifica il dono dell'acciaio, caduto dai cieli del mondo sulla terra, gli infiniti usi cui l'uomo ha destinato questo metallo: e che non sono sempre strumenti di pace, grosse armature di ponti, tasti di macchine da scrivere, attrezzature ferroviarie, ma anche cannoni che tuonano da casematte e corazzate.*

Dopo Metallo del cielo, *in cui ritorna la « sinfonia visuale » con immagini che versano i pretesti e gli oggetti reali in ritmo e trasfigurazioni astratte, Ruttmann diresse in Italia un film a soggetto di cui il titolo stesso definiva il carattere:* Acciaio.

È una storia ambientata nelle acciaierie di Terni. Il soggetto, di Pirandello, sceneggiato da Emilio Cecchi, Mario Soldati, lo stesso Ruttmann, narra la storia di un militare, di un bersagliere, che torna al suo paese e trova la donna amata legata ad un altro. Uno dei due deve rinunciare, ma la puntigliosità paesana pone i due avversari su un piano d'onore che li porterà fatalmente ad uno scontro: è la vicenda della « Cavalleria rusticana » che sembra ripetersi (e non a caso uno dei due rivali è un bersagliere, che porta il piumetto, invece del berretto rosso di compare Turiddu).

Il duello rusticano si effettua nella fonderia; invece di battersi al coltello, l'ex bersagliere minaccia Pietro con gli strumenti stessi del lavoro (col singo-

lare invito: « Giuoca Pietro! », che poi era anche il titolo del soggetto originale) e il più debole resta investito da una sbarra di ferro incandescente. È uno dei brani più emozionanti del film, girato in quell'ambiente accecante, di ferro e di fuoco, in cui Ruttmann si trova a proprio agio: e parimenti sensibili e ispirati sono tutti gli altri momenti in cui il regista fa frugare dalla camera la fonderia, i luoghi di lavoro, gli interni e gli esterni tutti del grande complesso ternano, centrato in un paesaggio dolce e profondo, come quello umbro.

La Rassegna si è svolta in due settori distinti: uno retrospettivo, e uno dedicato alle novità. La « retrospettiva » dedicata a Ruttmann è stata aperta da un discorso di G.C. Argan sulla utilizzazione dei metalli nella civiltà e nell'arte moderna. Il programma dei film presentati in concorso, giacché tutti i maggiori enti torinesi avevano messo a disposizione coppe e medaglie, è stato formato su una selezione di diciotto film, scelti tra 51 documentari di undici paesi.

La giuria della Rassegna, composta da Franco Peco della Comunità della Ceca, Presidente, da Carlo Bertolotti di Torino Esposizioni, da Nato Frascà pittore, da Oscar Masi della Associazione Italiana di Metallurgia, da Leo Pestelli e il sottoscritto, critici cinematografici, da Folco Quilici, regista, da Gino Tomajuoli, giornalista, e da Mario Lucio Savarese della R.P.R., alla quale era stata affidata la organizzazione della manifestazione, ha tenuto a compiacersi, nel verbale di premiazione, del buon livello qualitativo di gran parte delle pellicole pervenute e della attenzione sempre più sollecita delle aziende e dei produttori verso il film tecnico-industriale. I premi, in una suggestiva cerimonia al Teatro Nuovo, durante la quale ha preso la parola Mario L. Savarese per illustrare il carattere della manifestazione, e per auspicarne un futuro potenziamento, in una formula che avvicina anche l'uomo di cultura e l'artista ai problemi e alle ricerche del mondo del lavoro, sono stati ritirati da registi, produttori, e dai rappresentanti consolari per le pellicole inglesi, belghe e olandesi prescelte.

Il Gran Premio della Rassegna è stato attribuito a Listen to Steel (Ascolta l'acciaio), *Gran Bretagna, di Daniel Ingram, come il film più completo e più rispondente ai fini della manifestazione.*

I vincitori dei premi di categoria sono stati i seguenti: categoria tecnico-scientifici, a Terni 64 *di Rinaldo Dal Fabbro (e secondo premio a* The Big Mill (La grande officina) *di Laurence Henson, britannico); categoria film sull'arte a* Porta di San Pietro *di Glauco Pellegrini; categoria film di divulgazione a* Bouwen in staal (Costruire in acciaio) *di Jean Moonen, olandese. In questa categoria sono stati attribuiti anche due secondi premi ex aequo a* Chertal *(Belgio) di Marcel Thonon e a* The Beauty of Bronze (La bellezza del bronzo) *di Ron Brown, inglese.*

Dalla distribuzione dei premi già si avverte che la produzione britannica, nel settore del film sul lavoro, è sempre in una posizione di primo piano. Ma va notata anche l'affermazione degli italiani, sia per le qualità tecniche di Terni 64, *che si vale anche di una splendida fotografia, sia per la sensibilità e il gusto con cui è stata realizzata la* Porta di San Pietro, *che segue la nascita della celebre porta, nelle varie fasi di ideazione, preparazione, fusione, e così via.*

Il quadro dei premiati non sarebbe completo se non citassimo anche: Acciaio per la pace *di Giuliano Tomei, che è risultato il film più efficace dal punto di vista umano e sociale, e che è destinato al pubblico televisivo — gli è stata assegnata la Coppa Città di Torino —;* Pianeta acciaio *e* Pianeta 2 *che hanno meritato alla Italsider la Coppa per il miglior produttore di film sui metalli. A Goffredo Petrassi è andata la Coppa della Fiat per il miglior commento musicale, nel film* Porta di San Pietro, *ed a Andrea Barbato la Coppa AMMA per il miglior commento parlato, nel film* Acciaio per la pace. *La Coppa della Amministrazione Provinciale per la grafica più efficace nei titoli di testa è stata attribuita al film* Bellezza del bronzo.

Inox-inossidabile *di Bruno Munari e Marcello Piccardo è apparso alla giuria come l'esempio più significativo di collaborazione tra industria e ricerca nel campo artistico (Coppa della Unione Industriali). Le immagini erano ottenute con riflessi di luci su lastre di acciaio inossidabile. Su sfondi bianchi, grigi, blu, si posavano macchie rosse, azzurrine, arancio: quasi un ritorno dunque al film astratto, quel film che si inserì nelle ricerche d'avanguardia per il fervore dei pittori e che vi torna, di tanto in tanto, per loro iniziativa: basti ricordare anche* L'uomo il fuoco e il ferro *di Eugenio Carmi e Kurt Blum.*

Nella serata « Retrospettiva » che ha preceduto la Rassegna è stato proiettato, come abbiamo detto, Acciaio.

Nell'opuscolo-programma, composto graficamente da Nato Frascà, si legge un documento estremamente interessante sul film di Ruttmann: lo scritto che Luigi Pirandello pubblicò il 31 marzo 1933 sulla « Gazzetta del Popolo » di Torino, dopo aver visionato a Roma in « anteprima » (il 29 marzo) la pellicola basata sul suo racconto « Giuoca, Pietro! ». L'opinione sul film dell'illustre scrittore, ignota ai più, acquista oggi quasi il sapore dell'inedito.

MARIO VERDONE

Acciaio *

Confesso che in principio ero un po' diffidente. Dubitavo che Ruttmann, tedesco, potesse sentire un tema così schiettamente italiano e popolare. Temevo le sue deficienze e più ancora temevo quelle sue doti che già da tempo ammiravo. Poeta di ritmi tumultuosi, di metropoli, di macchine, di danze dalle immagini più varie e appariscenti del mondo — come potrà girare una storia così semplice in un semplice ambiente rustico, umile dal principio alla fine: Terni città e dintorni?

Da quando ho visto il film mi son ricreduto. Non solo lo spirito del mio tema è stato rispettato ma la rappresentazione dei caratteri nell'annodarsi e sciogliersi dell'azione, nell'equilibrio tra i vari episodi mette meravigliosamente in rilievo quello spirito originario, lo esprime fino in fondo con monumentale concisione.

Il film è veramente riuscito. Sin dalle prime scene si ha l'impressione di essere di fronte ad una cosa fuor del comune; ad una cosa forte, chiara, viva.

* Dalla « Gazzetta del popolo », 31 marzo 1933, Torino.

L'impeto dell'azione non rallenta mai e la commozione cresce via via che si spiega la linea costruttiva del lavoro.

Particolarmente difficile era portare avanti il film dopo la scena della disgrazia, quando uno dei due rivali provoca la morte dell'altro e la tensione drammatica dovuta alla lotta fra i due si spezza: Ruttmann è riuscito in questo difficilissimo compito facendoci sentire gli echi via via più fievoli della tragedia, chiudendo con mano ferma l'azione per il suo esaurimento, mediante uno « smorzando » così cauto e vigilato che la fine, col ritorno al lavoro, appare veramente l'unica soluzione possibile: il ritorno alla vita quotidiana, la fine più umana di ogni e qualsiasi tragedia.

Nel mio primo disegno uno dei due rivali restava storpiato, non moriva: sopravviveva per vedere il rivale più fortunato. E questo rivale più fortunato era l'operaio serio e chiuso, non quello estroso e allegro.

Il mutamento non è senza ragione: Ruttmann ha sentito nella macchina una cosa ostile e terribile. La macchina è la schiava dell'uomo: guai a metterla in confidenza, guai a darle un attimo di libertà: uccide, subito. Così nel film: quando i due operai, dimentichi che la macchina è strumento di lavoro, se ne servono per loro gioco, se ne servono per reciprocamente minacciarsi e deridersi, la tragedia è inevitabile: la macchina liberata, non più controllata da una volontà umana si sente (direi quasi) arbitra tra due volontà cozzanti e stritola la più tarda.

Lo stesso concetto ha dettato il cambiamento di titolo. « Giuoca, Pietro! » si chiamava la mia trama. Sostituendo a quell'invito, al « gioco » la nuda parola di « Acciaio » il realizzatore del film ha reso esplicito quel che in me era implicito, e cioè che al centro della storia è la fredda e impassibile forza del metallo. Chi ci gioca muore.

Questo può sembrare complicato, « cerebrale » come una volta usavano dire i critici parlando del mio teatro, ma nel film di Ruttmann tutto è così chiaro, così intuitivo che sono sicuro del suo successo col pubblico. « Acciaio » è il più bel film che ha fatto la « Cines ». È il più bel film che sia stato mai girato in Italia e degno di stare alla pari coi più celebri film russi e tedeschi. È il più bel film di Ruttmann che questa volta legato a una trama, limitato da un collaboratore del gusto di Emilio Cecchi ha dovuto frenare quel che di disordinato e di accidentale s'avverte nei suoi primi shorts ed ha dato la misura di quel che è capace di fare.

Il film è senza attori. Non ce n'era bisogno. Basta a provarlo per tutti quel vecchio meraviglioso operaio che fa il padre del morto, coi suoi occhi così dolci e stanchi, i suoi gesti quasi sacerdotali durante la fusione, il suo dolore senza lamento e senza invettiva dopo la disgrazia. Una vera rivelazione. Ma tutti han superato se stessi, lo ripeto: da Malipiero che ha scritto la più bella musica che di lui io abbia udito, ai fotografi che han « preso » quei quadri delle acciaierie tutti bagliori, incandescenze, nuvole nere, nembi di scintille e rapidi profili umani guizzanti e saltanti fra le macchine come in una danza sacra primitiva.

« Acciaio » è la prima opera che io abbia scritto direttamente per il cine e per questo, forse, mi appassiona tanto. Quando l'anno scorso Cecchi mi propose di scrivere un film per la « Cines » e mi suggerì come sfondo le Acciaierie

di Terni, io rimasi esitante. Non si può scrivere su commissione. Io, almeno, non posso. O l'idea, l'ispirazione, lo spunto — lo si chiami come si vuole — nasce spontaneo, vivo, imperioso, o è inutile mettersi a cercarlo. Debbono essere sempre i personaggi che cercano l'autore, mai viceversa.

Così alla proposta di Cecchi presi tempo per riflettere. Andai a Terni, visitai le Acciaierie, assistei ai turni di giorno e a quelli di notte. Il contrasto tra quella pena ciclopica e la campagna umbra tutt'intorno, così ricca di acque e lieta di piante, fu la prima sensazione, il nucleo lirico da cui uscì il contrasto tra i due operai, uno più tenace, più attaccato alla macchina, l'altro più libero, più vicino alla natura. Nacque così « Giuoca, Pietro! », la mia trama primitiva. Piacque e la realizzazione ne fu affidata a Ruttmann. Ma una trama, per quanto scritta in vista della traduzione cinematografica non può girarsi così senz'altro. E confesso che quando lessi la mia trama ridotta, adattata, scarnificata, quasi più non la riconobbi: scomparsi più episodi che mi parevan necessari, mutata la fine, cambiati persino i nomi dei personaggi. Ora mi accorgo quale è stato il mio errore. Io avevo voluto vedere uno stadio intermedio del lavoro, una fase destinata ad essere superata: una fase in cui il lavoro ridotto a schema non era più mio e non era ancora di Ruttmann. Avevo avuto la delusione consueta a chi vuol cogliere e giudicare uno stato di transizione di quel delicato processo che è la nascita di un'opera d'arte. Ora che l'ho vista nata, riconosco in essa la fedele e compiuta espressione della mia trama, e ne sono grato a Ruttmann, a Soldati, a Cecchi, a Malipiero, a tutti i miei eccezionali collaboratori.

L'emozione che mi ha procurato lo schema è tale che già penso ad un'altra opera da affidare al cinematografo. E penso di dare alla « Cines » un secondo lavoro. Sarà forse un film intitolato « Fumo », ambientato nelle valli infernali, bruciate dai vapori delle solfatare giù nella mia Sicilia, o forse sarà « Nascere », un film che esalterà l'inesauribile nostro vigore di vita e dovrebbe trovare un'eco nella rinnovata coscienza demografica del nostro popolo. Un film, in ogni modo, d'ampio respiro con una trama solenne e grave: una cosa differente insomma dalla solita produzione commerciale. La realizzazione sarà, forse, affidata ad un giovane regista in cui ho molta fiducia: Di Cocco, uno che sa vedere con i suoi occhi ed ha quindi uno stile suo, non uno stile fatto con un mosaico di visioni copiate dai più celebri direttori di ogni Paese. Un vero regista insomma che ha il dono che hanno Ruttmann, Pabst, Eisenstein, di inventare vedendo, di creare vedendo, mentre tra i nostri registi di mestiere ce ne sono tanti che sanno benissimo il loro mestiere, ma nessuno che si sollevi di un dito sopra il mestiere.

E a chi mi chiedeva se avessi in animo di riprendere o in un romanzo o in un dramma e svolgere in tutte le sfumature e reazioni psicologiche la storia narrata in « Acciaio », rispondo: no. Tutto quello che avevo da dire l'ho detto. « Acciaio » lo rende completamente. Non c'è una ragione al mondo di diluirlo né di commentarlo.

LUIGI PIRANDELLO

I film

L'idea fissa

S. e *sc.*: Bruno Baratti, Oreste Biancoli, Eliana De Sabata, Jaja Fiastri, Mino Guerrini, Gianni Puccini e Ennio De Concini - *f.*: Luciano Trasatti, Alfio Contini, Riccardo Pallottini - *scg.*: Aurelio Crugnola - *m.*: Marcello Giombini - *mo.*: Ornella Micheli - 1° EPISODIO: LA PRIMA NOTTE - *r.*: Gianni Puccini - *int.*: Lando Buzzanca (Concetto), Maria Grazia Buccella (Enea), Umberto D'Orsi (Rorò), Luciana Angelillo (la signora dello yacht), Gianni Del Balzo (il barone), Amedeo Girard (il portiere dell'albergo) - 2° EPISODIO: SABATO 18 LUGLIO - *r.*: Gianni Puccini - *int.*: Sylva Koscina (Diana), Philippe Leroy (Mario), - 3° EPISODIO: BASTA UN ATTIMO - *r.*: Mino Guerrini - *s.*: da un racconto di Arturo Tofanelli - *int.*: Ingeborg Schöener (Marina), Renato Tagliani (Giancarlo), Sandro Moretti (il barman), Steve Forsyth (il giovane del cinema), Enzo Carrà (Andrea), Marino Masè (il pescatore), Armando Tarallo (Don Eugenio), Flora Volpi (signora Amelia) - 4° EPISODIO: L'ULTIMA CARTA - *r.*: Mino Guerrini - *int.*: Eleonora Rossi Drago (Elsa), Aldo Giuffré (Antonio), April Hennessy (Gladys), June Weaver (Ann), Ethel Levin (Linda), Gioia Durell (la manicure), Carlo Loffredo (1° uomo), Bruno Scipioni (2° uomo) - *p.*: Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda - *o.*: Italia, 1964 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

Il magnifico cornuto

R.: Antonio Pietrangeli - *s.*: dalla commedia « Le cocu magnifique » di Fernand Crommelynck - *sc.*: Diego Fabbri, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Stefano Strucchi - *f.*: Armando Nannuzzi - *m.*: Armando Trovajoli - *int.*: Claudia Cardinale (Maria Grazia), Ugo Tognazzi (Andrea, suo marito), Bernard Blier, Salvo Randone, Paul Gueurs, Gian Maria Volontè, Michèle Girardon, Philippe Nicaud, Susy Andersen, José Luis de Villalonga, Brett Halsey, Jean Claudio - *p.*: Sancro film (Roma)-Les Films Copernic (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1964 - *d.*: Cineriz.

La mia signora

F.: Otello Martelli - *scg.*: Mario Garbuglia - *m.*: Armando Trovajoli - *mo.*: Giovanni Baragli - 1° EPISODIO: L'UCCELLINO - *r.*: Tinto Brass - *s.* e *sc.*: Rodolfo Sonego e Alberto Bevilacqua - *int.*: Silvana Mangano (la moglie), Alberto Sordi (il marito) - 2° EPISODIO: ERITREA - *r.*: Luigi Comencini - *s.* e *sc.*: Marcello Fondato e Luigi Comencini - *int.*: Silvana Mangano (Eritrea), Alberto Sordi (Sartoletti), Claudio Gora (l'onorevole), Maria Tedeschi (la moglie dell'onorevole), Mino Doro (il sindaco), Lamberto Antinori (segretario) - 3° EPISODIO: I MIEI CARI - *r.*: Mauro Bolognini - *s.* e *sc.*: Goffredo Parise e Rodolfo Sonego - *int.*: Alberto Sordi (Marco), Silvana Mangano (Clara), Elena Nicolai (la suocera), Lella Fabrizi (la suora) - 4° EPISODIO: LUCIANA - *r.*: Mauro Bolognini - *s.* e *sc.*: Rodolfo Sonego - *int.*: Silvana Mangano (Luciana), Alberto Sordi (Marco), Marisa Fiorio (Roberta, moglie di Marco), Mario Canocchia (il commendatore, marito di Luciana), Laura Durell (hostess), Alfredo Censi (comandante) - 5° EPISODIO: L'AUTOMOBILE - *r.*: Tinto Brass - *int.*: Alberto Sordi (Bianchi), Silvana Mangano

(sua moglie) - *p.*: Dino De Laurentiis Cinematografica - *o.*: Italia, 1964 - *d.*: Dino De Laurentiis Cinematografica Distribuzione.

L'« idea fissa » di questi tre film è quella del tradimento coniugale, *vulgo* delle « corna », una di quelle parole che un tempo si pronunciavano sottovoce, con ammiccamenti e gesti di intesa, e che oggi invece sono del linguaggio comune, per le strade, nei salotti, al cinema, senza mezzi termini e senza vie indirette. Come succede, l'uso corrode il fascino delle immagini, di qualsiasi tipo esse siano, e così anche quel tanto o quel poco di misterioso e di allusivo e di spiritoso insito nelle raffigurazioni e nei simbolismi, scompare dietro la scia della concretezza, lasciando soltanto gesti e circostanze di gusto volgare e pesante. Tutto ciò corrisponde molto bene, del resto, all'attuale situazione produttiva del cinema italiano, che va alla ricerca di casi parapornografici, pochadistici nella maniera più scoperta e più plateale, fuori dalla morale corrente, a base di gesti sconci e di frasi scurrili: questo nella sostanza. Nella forma, se così si può dire, la quasi totalità del nostro cinema è fatta oggi di episodi, realizzati spesso casualmente e disordinatamente, e poi inseriti da produttori e distributori nell'uno o nell'altro programma, dove càpita, tanto gli ingredienti sono i soliti, ed è solo questione di dosaggio di ambienti e di attori, magari di ordine alfabetico e di precedenze sui manifesti. Di fatto, anche registi di non secondaria importanza, non più alle prime armi, ora dirigono sketches delle dimensioni di un cortometraggio o poco più, uomini che hanno alle spalle film severi e rigorosamente costruiti sono ridotti al livello del trattenimento da avanspettacolo. « È colpa del pubblico », dicono produttori e distributori, e in effetti il pubblico dà ai film così costruiti un successo superiore ai loro meriti; ma è pur vero che anche film a soggetto compiuti e « normali » segnano incassi notevoli e di alto prestigio, e che i produttori rispondono prima a loro utilitaristiche ragioni di fiacchezza e di guadagno, nel realizzare i film a episodi, che all'interesse del pubblico: addirittura fino al punto — è auspicabile — che la sovrabbondanza dei medesimi ingredienti e delle medesime ricette arriverà ad esaurire qualsiasi desiderio e qualsiasi propensione dello spettatore verso una delle tante « mode » di stagione.

In tutto questo discorso *L'idea fissa, Il magnifico cornuto, La mia signora* si inseriscono con esattezza, perché coprono buona parte dell'arco delle possibilità e degli esempi utili. Gianni Puccini e Mino Guerrini, ne *L'idea fissa,* hanno filmato, con vari e differenti attori, quattro storielle, l'una delle quali ridotta, in maniera accentuata, alle dimensioni di una barzelletta. Tinto Brass, Luigi Comencini, Mauro Bolognini, ne *La mia signora,* senza rinunciare anch'essi (cioè Brass, con *L'uccellino*) alla battuta veloce, hanno adattato cinque piccole avventure ai panni di Silvana Mangano e di Alberto Sordi, con la inevitabile collaborazione di uno sceneggiatore collaudato e « personale » quale Rodolfo Sonego. Antonio Pietrangeli, un tempo critico sensibile e rigoroso, e poi regista di fini psicologie, è diventato un confezionatore di film-sexy di prestigio produttivo: *Il magnifico cornuto*, tratto da una pochade intelligente di Fernand Crommelynck, è stato fatto uscire dai cassetti non a caso in questi mesi.

Il peggiore dei film che qui abbiamo sott'occhio è senz'altro *L'idea fissa,* perché è il più volgare, quello in cui al posto dello spirito e del brio c'è

soltanto un compiacimento che non si può non definire morboso e per ciò stesso privo di giustificazioni nei confronti di casi-limite che, al di là dell'illustrazione dell'osceno fisico, puntano direttamente sui doppi sensi riguardanti il sesso e i rapporti fra coniugi. Siamo contenti, un campo finalmente nuovo: il cinema si è impadronito di una materia che era rigorosamente riservata, un tempo, al pudore di quattro mura, fossero quelle di una casa pubblica o privata o di un caffè o di un club, ma almeno a tu per tu, senza il diaframma ma nello stesso tempo l'annullamento del pudore insito in uno schermo e in uno altoparlante. Potremmo meravigliarci, semmai, del nome dei due registi coinvolti in un simile pasticcio, Guerrini un giornalista attento ai fenomeni del costume, Puccini, critico originale, scrittore serio, e altrove anche regista di gusto; ideologicamente orientato a sinistra, e quindi impegnato, per tener fede ai propri princìpi, a distruggere i miti della borghesia e non a crearne di nuovi o a mantenere in vita quelli esistenti: il compromesso, altrimenti — dato e non concesso che Puccini *per vivere debba* dirigere filmetti di questo genere — giustificherebbe Puccini, ma giustificherebbe anche il furto dell'impiegato affamato o del doganiere con l'amante, l'assalto dei fuorusciti contro Cuba, gli interventi in Congo sia della Cina che del Belgio eccetera eccetera. Cosa ne pensa Puccini? Conseguenze sproporzionate, ragionamento per assurdo? Può darsi, ma è altrettanto vero che *L'idea fissa deve* far uscire dai gangheri qualsiasi persona di medio buon gusto e buon senso.

Puccini ha firmato *La prima notte* e *Sabato 18 luglio,* Guerrini *Basta un attimo* e *L'ultima carta*: se si può fare una graduatoria ulteriore, questi sono i più slegati ancora sul piano del racconto e del ritmo, i più disorganici dal punto di vista psicologico, i più sbagliati per l'interpretazione, con un'incredibile Ingeborg Schoener, un ineffabile e fumettistico Renato Tagliani, indisponente nella sua nullità, una Rossi Drago e un Aldo Giuffrè completamente fuori centro sotto ogni punto di vista, e lontani, tutti, da qualsiasi parvenza di personaggi, siano essi alla ricerca di definire una battuta sul vecchio ambiente dei « tradimenti » balneari o in caccia dei modi per poter ingannare comunque un marito sospettoso e severissimo. Ma nell'insieme c'è veramente un sapore di dilettantismo e di approssimazione, che accomuna Guerrini e Puccini: e poi *La prima notte,* apparentemente il più ampio e il più compiuto, non è neppure del tutto originale nei caratteri dei due protagonisti, richiamandosi a certi siciliani di Germi in maniera scoperta, sia in senso esteriore e fisico (o nel dialogo e nella voce) che in senso psicologico.

Benché corretti per mestiere, gli episodi de *La mia signora* non sono gran che più nobili di quelli de *L'idea fissa. L'uccellino,* di Tinto Brass, è semplicemente una battuta umoristica senza dialoghi, ideata, con scarsa originalità e fantasia, da Alberto Bevilacqua e Rodolfo Sonego. Sonego però, da parte sua, ha partecipato con più successo alle altre storie, specialmente *Luciana,* diretta da Bolognini (autore anche de *I miei cari* che, non a caso tratto da una novella di Goffredo Parise, vorrebbe rifarsi all'atmosfera e ai caratteri di Ferreri, senza minimamente venir fuori dall'equivoco e dal nebuloso). *L'automobile,* scritto ancora da Sonego per Tinto Brass, è un'altra specie di scherzo « di corna » (!) che, al di là del raccontino audace e dell'esercizio mimico, tocca aspetti di sa-

tira di una mentalità corrente. Un po' più a fondo, infine, va *Eritrea* diretto da Luigi Comencini con la collaborazione, per il soggetto e la sceneggiatura, di Marcello Fondato. L'avventura incide sul costume, tenta la denuncia, anche se ha delle lungaggini e delle sfasature di ritmo e di logica. Tutto sommato, la ragione di una maggiore qualità artigianale de *La mia signora* rispetto al livello veramente inqualificabile de *L'idea fissa,* dove anche il divertimento più mediocre si arresta di fronte al limite dell'assoluta mancanza di gusto e di spirito, è nella capacità e nella disinvoltura degli attori, oltre che nella coscienza professionale dei registi. Sordi e Silvana Mangano, specialmente in *Eritrea,* in *Luciana,* in *L'automobile,* fanno sfoggio di una notevole estrosità e di una ricerca del carattere non priva di pregi e di bravura.

Il magnifico cornuto, come si è accennato, smentisce che oggi si facciano soltanto ... film a episodi, sul piano sessual-pornografico di certo cinema italiano: no, si fa anche un film intero. Ma dov'è il Pietrangeli de *La visita,* tanto per citare un esempio recente che ci aveva colpito per la sensibilità e per la precisione di molti toni? Il film gira a vuoto, a lungo andare, e specialmente nella seconda parte e nel finale è frettoloso e prevedibile, e perde quel gusto quasi fantastico, quasi gioiosamente inventivo e satirico che invece è evidente in altri momenti della prima parte. Quando il meccanismo della trama è troppo scoperto ed evidente, allora anche la finezza scompare, per lasciar posto agli equivoci e alle banalità di situazioni scontate e vecchie. E si rimpiange il disinteresse di un regista che era arrivato al cinema con grande preparazione, con rispetto di se stesso e dei propri doveri di narratore, ma che qui sciupa senza cura un patrimonio di indubbia intelligenza professionale. Il film è levigato, ben fotografato, ben musicato, interpretato da Ugo Tognazzi con precisione di carattere e di movimenti, da Salvo Randone con quella classe e quella padronanza che gli sono proprie, da Gian Maria Volonté e Bernard Blier con puntiglio e misura, da Claudia Cardinale con una presenza fisica straripante e un notevole brio; è musicato un po' alla brava, come spesso si fa oggi, con qualche ritmo orecchiabile, ma infine con calibrata armonia, rispetto alle immagini. Pietrangeli si muove sul piano dello scherzo, ma fa di tutto perché in fondo lo spettatore partecipi dal di dentro alle sue avventure, e per porgergli, sulla base di una disinvoltura troppo accomodante, tutte le carte più facili, affinché il film conceda, anche a chi non voglia eventualmente partecipare al giuoco, il godimento epidermico che i tempi a quanto pare richiedono.

Tutti rinunciano, oggi, perché, evidentemente è più facile rinunciare che battersi per qualcosa, per un'idea, per un risultato, per tener fede alla propria coscienza. Pochissimi sono coloro che credono di dover lottare, di dovere resistere, e costoro pagano di persona. Puccini, che già con *L'amore facile* aveva toccato fondi inimmaginabili di sciatterìa, ora insiste nell'abbandono totale di quella vena di costume che era la sua dall'inizio (con Nanni Loy), in *Parola di ladro,* e che poi egli aveva proseguito, ad esempio, con *L'impiegato*; anche *L'attico,* in confronto agli episodi de *L'amore facile* e de *L'idea fissa,* è un capolavoro. Brass ha abbandonato le velleità — da un lato — ma anche il piglio istintivo e onesto del suo inizio; è « arrivato », e paga il pedaggio. Pietrangeli ha dimenticato la vena delicata

e sottile, o il tono *inequivocabilmente* umoristico e satirico; Comencini i drammi popolari che, specie in ultimo, aveva portato ad un rispettabile livello di artigianato. Bolognini tralascia qualsiasi interesse còlto e raffinato, qualsiasi difesa culturale e intellettuale, ed il suo è il caso forse più triste e più spiacevole, ripensiamo anche a *La donna è una cosa meravigliosa.* Le colonne di centro del nostro cinema, quelle che contribuivano a dare una solidità *rispettabile* a tutta un'organizzazione e un'industria, in fondo, stanno crollando, per andare a ingrossare le fila del compromesso o peggio. Al di sotto vegetano ancora i drammi salgariani o antico-romani o mitologici, è vero: ma non è neppur certo che siano veramente al di sotto, perché se non altro sono abbastanza puliti e senza pretese. E poi rimangono, a sé, i pochissimi autori, i pochissimi registi sul serio, sempre meno, di numero, sempre più isolati, di fronte al pubblico e di fronte all'industria.

GIACOMO GAMBETTI

Ensayo de un crimen
(*Estasi di un delitto*)

R.: Luis Buñuel - *s.*: da un romanzo di Rodolfo Usigli - *sc.*: Luis Buñuel e Eduardo Ugarte - *f.*: Agustin Jimenez - *scg.*: Jesus Bracho - *m.*: Jorge Perez Herrera - *mo.*: Jorge Bustos - *int.*: Ernesto Alonso (Archibaldo [nell'ed. it.: Alessandro] de la Cruz), Miroslava (Lavinia), Rita Macedo, Ariadna Welter, Rodolfo Landa, Andres Palma, Carlos Riquelme, José Maria Linares-Rivas, Leonor Llausas, Eva Calvo, Carlos Martinez Baena, Roberto Meyer, Rafael Banquels - *p.*: Alfonso Patiño Gomez per la Alianza Cinematografica - *o.*: Messico, 1955 - *d.*: Schermi Associati (regionale).

A Buñuel sta capitando quel che accadde già a Bergman. Ritenuto fino all'anno scorso — fino all'esito di *Viridiana,* cioè — un regista anticommerciale e per giunta collocato in una cinematografia più che minore come è oggi la messicana, l'esule spagnolo vide arrivare in Italia qualche suo film di rado e mal distribuito, finché il noleggio non ha ritenuto di dover battere il ferro fin che è caldo e di « ripescare » anche opere vecchissime, disordinatamente, sperando che l'atmosfera di scandalo che giovò a *Viridiana* si prolunghi nel tempo. *Le journal d'une femme de chambre* è stato lanciato come un film « piccante », « audace », « proibito », facendo quasi pensare allo spettatore disattento o credulone che si trattasse d'un film semi-pornografico, mentre, malgrado le occasioni del soggetto, la vicenda è raccontata con l'occhio puntato esclusivamente alla denuncia sociale. Ancor peggio il caso di *Ensayo de un crimen,* un vecchio « giallo » di serie « B » girato nove anni fa e rifilato come nuovo dai distributori, che lo spacciano poi per un film realizzato con la tecnica « subliminal », della persuasione occulta: al contrario, la pellicola, girata con tecnica normalissima, racconta di un caso di autosuggestione, il che è profondamente diverso.

Per prima cosa, dunque, conviene mettere ordine. Riportiamo il film all'epoca — 1955 — in cui venne alla luce, quando ancora Buñuel viveva in un costante compromesso colla produzione corrente pur non rinunciando a far tralucere i suoi più vivi interessi. Non siamo dunque di fronte ad un'opera di completo impegno e lo si vede nell'assenza di stile, nel piatto — ad onta di qualche effetto luministico — raccontare, nella banale interpretazione di attori modesti, non particolarmente sollecitati e sorvegliati.

Archibaldo (ribattezzato Alessandro

nell'edizione italiana) de la Cruz è un maniaco potenzialmente omicida, che amerebbe assassinare nel modo più barbaro ed orrendo le donne giovani e belle e se possibile — secondo le regole d'un riconoscibile complesso di impotenza sessuale — pure. Senonché ciascuna delle sue vittime, di cui egli a lungo premedita l'omicidio, morbosamente accarezzandone l'effettuarsi, muore tragicamente, al momento voluto, per altra causa: la prima, una « mantenuta » di lusso, si suicida tagliandosi la gola; la seconda, una suora, cade dalla tromba dell'ascensore; la terza, la fidanzata di cui ha scoperto l'infedeltà, viene uccisa per gelosia dall'amante. La fenomenologia del caso è arricchita dal fatto che Archibaldo, bambino, durante una rivoluzione vide morire uccisa dai guerriglieri la giovane governante, mentre aveva appena cominciato a suonare un « carillon » che la donna, inventando una fiaba, aveva raccontato esser dotato del magico potere di dare la morte. Divenuto adulto, Archibaldo ritrova fortuitamente il « carillon » da un antiquario e da quel giorno inizia la serie dei decessi, sicché egli si ritiene colpevole non tanto di desiderio quanto di reale assassinio perpetrato per magia. Quando avrà la forza di liberarsi dell'oggetto gettandolo nel fiume, le sue ossessioni scompariranno e potrà innamorarsi serenamente dell'unica donna che non era riuscito ad uccidere, distruggendo in sua vece il suo manichino.

Su una base genericamente psicanalitica, Buñuel costruisce il racconto secondo moduli molto usuali, non dimenticando il « lieto fine » di rigore. La critica, e si veda per tutti André Bazin al tempo della « prima » parigina, ha considerato questo *Ensayo de un crimen* una commedia macabra, di imitazione inglese: molto fumo, in definitiva, ma niente arrosto, ed anzi il sorriso finale. Le intenzioni umoristiche infatti si ravvisano quà e là, e soprattutto nella sequenza più felice, quella del mancato assassinio della quarta donna, con quella paradossale intrusione, nel bel mezzo, di una turba di turisti americani. Tuttavia sarebbe difficile trovare l'umorismo nel resto del film, che ricorre ai mezzi più risaputi dell'« horror film » secondo una non nuova inclinazione del regista al macabro vero, all'effettaccio. La pellicola affonda nella mediocrità appunto per questa incapacità di Buñuel di risolversi fra il « thrilling » e l'« humour », che è poi l'incapacità d'un robusto polemista a tenersi ai toni un po' fatui e leggeri del « divertissement ». Il film va però visto da quanti si interessano ad una personalità senza dubbio vivida qual'è quella del regista spagnolo: inesistente sul piano poetico, contraddittorio nella sua struttura spettacolare, il film è in ogni modo specchio fedele, ad onta dei compromessi commerciali, di una poetica, di una serie di temi serviti da sempre con grande coerenza. Anzittutto vi si ritrova la polemica antiborghese, nella descrizione dell'ambiente e nei rapporti ipocriti fra i personaggi; poi vi si ritrova l'anarchismo di fondo dell'autore, soprattutto nella sequenza del matrimonio, dove una medesima inquadratura unisce i tre simboli del potere che Buñuel vorrebbe distruggere: l'esercito, la Chiesa, la forza pubblica, con un breve dialoghetto che è, in schema, un manifesto. Anche la polemica all'educazione cattolica (che non direi diventi qui, come altrove, anche polemica antireligiosa) è evidente nella figura della fidanzata, che cura personalmente una cappella in casa e appena riceve un dono dal fidanzato lo offre alla Vergine e invece si scopre alla fine che ha da

molto tempo un amante segreto, con la piena connivenza della madre. Sembra che Buñuel, costretto a lavorare per vivere, si sfoghi sparando in ogni direzione possibile: uno stadio oggi superato da un discorso altrettanto chiaro ma condotto in altri modi.

Fra gli interpreti, spicca solo Miroslava, che qualche anno dopo, come si ricorderà, si sarebbe suicidata, in accordo alla sorte tragica dei personaggi buñueliani.

ERNESTO G. LAURA

The Killers

(Contratto per uccidere)

R.: Donald Siegel - *s.*: dal racconto (trad. it.: « Gli uccisori ») di Ernest Hemingway, della raccolta « I quarantanove racconti » - *sc.*: Gene L. Coon - *f.* (Cinemascope, Technicolor): Richard L. Rawlings - *scg.*: John McCarthy e James S. Reed - *m.*: Johnny Williams - *mo.*: Richard Belding - *int.*: Lee Marvin (Charlie), Angie Dickinson (Sheila Farr), John Cassavetes (Johnny North), Clu Gulager (Lee), Claude Akins (Earl Sylvester), Norman Fell (Mickey), Ronald Reagan (Brownie), Virginia Christine (signorina Watson), Don Haggerty, Robert Phillips, Kathleen O'Malley, Jimmy Joyce, Irvin Mosley, Ted Jacques - *p.*: Donald Siegel per la Universal-International - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Universal-International. (« remake » del film di Robert Siodmak, 1946).

Ole Andresson, lo Svedese, fu la prima parte cinematografica assegnata al giovane Burt Lancaster nel 1946. A Summit nel Michigan un ex pugile sdraiato nella sua cuccetta attende che due sicari inviati da lontano entrino nella sua stanza e gli scarichino addosso i mitra. Un ragazzo corre ad avvertirlo che sono arrivati in paese e lo cercano. Non c'è in lui alcun moto: né di ribellione, né di paura, né di sfida. Continua ad aspettare.

Tra i racconti di Ernest Hemingway *The Killers* (che aveva nella riduzione di Siodmak del '46 il titolo italiano « I gangsters », e nell'attuale di Don Siegel « Contratto per uccidere », 1964) è quello che stilisticamente funge da paradigma. Irrevocabilità d'invenzioni, nudità espressiva, parlato, senso tragico sopportano l'analisi più severa e il passare del tempo. Magistrale più che mai, nelle dieci pagine del racconto, è la scelta dell'angolo visivo: l'episodio è sogguardato di traverso e incompletamente dal giovane Nick Adams (che è poi Hemingway ragazzo), personaggio ritornante in parecchie altre storie. Il procedimento rende inutile un eroe e un protagonista. È un racconto di paura, e i racconti di paura hanno testimoni fallibili e incerti. Nick Adams si trova nella locanda quando i due assassini arrivano; essi lo cacciano nel retro, in cucina, insieme al cuoco negro, li sente chiacchierare tra loro, preparare le pistole mitragliatrici. Parlano come quieti e incredibili commessi viaggiatori. Poi, giacché lo Svedese non viene, lasciano il locale. Nick corre a mettere in guardia lo Svedese che gli dice « grazie per il disturbo » e nient'altro. Il ragazzo non ne vede che la grossa ombra contro la parete. In questa imprecisione vittima e assassini si rassomigliano. Il ricordo di Nick Adams li serberà così, immotivati, enigmatici e convergenti l'una contro gli altri senz'altra alternativa al mondo. Non ne saprà più nulla. Non vedrà la morte dello Svedese. Ma parlandogli ha parlato con un uomo già morto.

Il cinema ha rotto la straordinaria occasione letteraria e l'ha poi rigonfiata come si rigonfia un copertone, per renderla più ampia e ben documentata, con domande e risposte al loro posto giusto. Nel primo caso, nel

film del '46, ha promosso lo Svedese protagonista e ha creato un delitto per il suo castigo: del racconto sono rimasti i pochi minuti di dialogo nell'osteria, mentre Ava Gardner fotografata in insinuanti bianconeri si appropriava di gran parte della vicenda. Oggi lo sceneggiatore Gene L. Coon si mostra anche più indiscreto e si allontana maggiormente dal testo hemingwayano. Elegge a primattori i due *killers* e rievoca lo Svedese, che non è più uno svedese ma un certo Johnny North campione d'automobilismo, in lunghi *flashbacks*. Del racconto è rimasto bensì uno spunto, quello che costituiva sulla pagina il massimo centro tragico: la passività assoluta, la inerte accettazione con cui lo Svedese attendeva la morte. Un dato sufficiente da sé solo a concludere il racconto e a giustificarne i personaggi. Il film di Siegel invece stabilisce che una reazione del genere è fuori dal reale e che occorre dunque risalire alle cause. Paradossalmente sono proprio i due assassini a pagamento che fanno questa osservazione e vogliono levarsi il gusto di saperne di più, dopo l'omicidio; non tanto lo sparatore giovane per cui una vittima vale l'altra, quanto lo sparatore anziano che si picca di psicologia e non ammette, dopo tante esecuzioni, che qualcosa contrasti con le sue esperienze. Perciò si mettono in giro per gli Stati Uniti e cominciano a legare i fili dell'esistenza di Johnny North; successi sportivi, poi la femmina che rovina tutto, il declino, l'incarico di autista in una rapina a un furgone pòstale, la sparatoria tra North e il capobanda per amore della bella. Costei ha tradito Johnny North ed è fuggita con il bottino e il rivale più potente e fortunato. Dal che la crisi finale dell'ex corridore e l'arrivo dei pistoleri accolto quasi come una liberazione.

Per molte ragioni il film è caduto, e nella sua pochezza generale non c'entra solo Hemingway, o l'irrispetto per Hemingway che ne era la circostanza più prevedibile. Certo alcuni errori partono di là, è innegabile: una prosa dura come il sasso che diventa melodramma, l'amore sviscerato per la tipologia gangster alla Hollywood, la prospettiva errata e ridicola voluta dal nuovo copione: se l'Anonima Omicidi disponesse davvero di mandatari così curiosi, non esisterebbe più da un pezzo. Hanno un bel darsi da fare i due attori — Lee Marvin il gangster vecchio e Clu Gulager il gangster giovane — per caratterizzarsi coerentemente: la loro terribilità non ne guadagna, all'opposto. Hemingway raccontandoli spassionatamente e quasi con sarcasmo era riuscito a renderli agghiaccianti (« I loro volti erano diversi ma vestivano come gemelli. Avevano tutti e due dei soprabiti troppo stretti e stavano lì seduti, sporti in avanti, con i gomiti sul banco »). Non che Marvin non offra un buon saggio delle sue capacità, sempre notevoli: la colpa è della parte così come gliela hanno scritta, e che da una ricca personalizzazione ha tutto da pardere. Del resto l'intero film, anche dove procede per conto proprio e senza riflessi hemingwayani, deborda allo stesso modo. Questa volta la regia di Don Siegel ci pare più effettistica che altrove: utile sarebbe riconfrontarla con quella di un suo precedente film-gangster per molti aspetti analogo, *The Lineup* (Crimine silenzioso, 1958), pure imperniato sulle imprese di due assassini a contratto. Mentre i difetti appaiono più o meno gli stessi, cioè il piacere dell'ambientazione sensazionale e dei colpi di scena — la sequenza nel luna park contro la sequenza dell'assassinio nell'istituto per ciechi — certi pregi che là avevamo rimarcato qui sono

scomparsi o quasi. Anche la bizzarra psicologia dei due protagonisti di *The Lineup* acquistava allora un senso sottile, metafisico, che potevamo più facilmente accettare perché li isolava dal mondo, ne sottolineava l'inumanità e l'anormalità: dietro di loro la realtà era chiaramente diversa e perciò a loro nemica. In *The Killers* la suddivisione non esiste, perché dietro ai due bambini trasformatisi per capriccio in inquisitori si muove solo un pittoresco e volgare romanzo (a film del genere nuoce anche il Technicolor); ed è questo romanzo supplementare a provocare il congestionamento da noi lamentato, con personaggi noiosi, o di puro comodo, o di scarsissima partecipazione.

Il geniaccio di Don Siegel esce travisato dalla doppia manipolazione, che a nostro parere trova il principale responsabile nello sceneggiatore del film. Ma non è detto che anche il regista non accetti volentieri la pigrizia del copione: molto abile nelle sequenze di forza, Siegel non è mai buon coordinatore delle sue opere e inoltre ama troppo credere che a rarefazione logica corrispondano obbligatoriamente, nel cinema, accrescimento umoristico e maggior divertimento intellettuale. Qualche volta il gioco gli è andato bene, come in *The Invasion of the Body Snatchers* (L'invasione degli ultracorpi, 1956) o nel vecchio e ammirevole *The Verdict* (La morte viene da Scotland Yard, 1946), il suo primo film. Ma negli approcci con Hemingway è assai meno fortunato: la versione di *To Have and Have Not* con Audie Murphy (*The Gun Runners* - Agguato ai Caraibi, 1958) era addirittura disastrosa.

Ultima carenza di *The Killers,* una volta eccettuato Lee Marvin: gli interpreti. Una frotta male accordata e alquanto stravagante, se vogliamo, dove l'attore-regista in fama d'intellettuale, John Cassavetes, dà la mano allo smunto e dimenticato Ronald Reagan, e entrambi spasimano per Angie Dickinson. Livellati tutti dalla morte cruenta e dalla cattiva recitazione.

TINO RANIERI

Good Neighbor Sam

(Scusa, me lo presti tuo marito ?)

R. e *p.*: David Swift - *s.*: da un romanzo di Jack Finney - *sc.*: James Fritzell, Everett Greenbaum, David Swift - *f.* (Technicolor): Burnett Guffey - *scg.*: Ray Moyer - *m.*: Frank De Vol - *mo.*: Charles Nelson - *int.*: Jack Lemmon (Sam Bissel), Romy Schneider (Janet), Dorothy Provine (Min), Michael Connors (Howard), Edward G. Robinson (Nurdlinger), Edward Ondrews (Sam Burke), Louis Nye (Shiffner), Robert Q. Lewis (Earl), Joyce Jameson, Anne Seymour, Charles Lane, Linda Watkins, Peter Hobbs, Tris Coffin, Neil Hamilton, Riza Royce, William Forrest, the Hi-Lo's - *o.*: U.S.A., 1964 - *d.*: Columbia-Ceiad.

L'eredità da acciuffare per la coda, la giostra delle gelosie reciproche, i mariti e le mogli che sbagliano porta sono formulette che la vecchia farsa teatrale europea aveva già immesso sul mercato a piene mani ancora prima che il cinema nascesse. Ma gli scenaristi americani, di solito buoni ammodernatori, erano riusciti — durante la stagione della *sophisticated comedy* anteguerra — a riportare come satira ciò che prima era stata solo comicità grezza. Non è un segreto per nessuno che la sofisticata alle origini rimetteva semplicemente in ballo molte ricette della commedia francese, viennese o inglese: certi saggi citatissimi del genere erano tolti di peso da Verneuil, da Coward, da Molnar. Cosa riusciva dunque a diversificarli immediatamente

dai loro padrini europei al punto da farne dei prodotti caratteristici di Hollywood, addirittura un filone a sé stante, con una propria colonia di registi, scrittori e attori?

La sofisticata diveniva americana quando ereditava la capricciosa turbolenza del decennio precedente, la follia corrotta e lussuosa che i casi del '29 avevano ormai cancellato dalla realtà nazionale e anche dalla esaltazione artistica. È un sogghigno che veniva dall'esperienza, l'incredulità che si evolveva in divertimento. Nei suoi momenti di grazia non ci fu nulla di più maturo, né di più sincero nel dialogo del film hollywoodiano. Un *humour* non ancora conosciuto sprizzava da quei film, dove ci si accapigliava futilmente ma con crudeltà smisurata e tutti i simulacri della rispettabilità finivano stritolati. Il Grande Labirinto degli anni fitzgeraldiani trovava al risveglio questa unica uscita spettacolare, la sofisticata: la via in cui gli spauracchi della miseria trovavano un correttivo nella trionfante vanità. E infatti uno dei temi favoriti del genere consisteva nell'unione per la vita del miliardario con la nullatenente o viceversa. Ottimismo? In Frank Capra generalmente sì, e la dimostrazione era effettuata con spirito e cordialità. Ma in altri esempi malizia e irrisione prevalevano. Parassitismo e imbecillità dominavano tra i campioni maschili, mentre all'angolo opposto femmine dilaniatrici si azzuffavano epicamente: per le dive della sofisticata il critico Jean-Georges Auriol aveva coniato la definizione di « amazzonismo ».

La corsa al denaro era la gran molla della sofisticata. Parte dei film si rimangiava, come d'uso, questa ammissione nel bacio finale, ma la « battaglia dei sessi » non aveva per tutta l'azione altro bersaglio. Lo confermavano — per eccesso di opposizione — perfino le pellicole di Capra che si chiudevano con un calcio ai milioni e la fuga verso la bella vita vagabonda. Molte altre volte, con soddisfazione di tutti, dollari e amore stavano dalla stessa parte; e poco importava come si fossero incontrati.

Il dopoguerra indebolì notevolmente il genere e lo imborghesì. Ci fu per breve tempo l'eccezione Judy Holliday, sotto la guida di George Cukor; o qualche *musical* più corrosivo del solito (Hawks, Donen). Ma specialmente i *remakes* delle vecchie sofisticate di vent'anni prima tradirono la stanchezza degli attori e più degli sceneggiatori. A una Hollywood fattasi senza dubbio adulta in altri settori, si contrapponeva una commedia leggera inceppata e burocratizzata, con personaggi meschini e invenzioni squallide. Pure la produzione non trascurò gli sforzi per rinsanguarla. Per qualche tempo si credette che la Universal con Michael Gordon e la Columbia con Richard Quine ci fossero riuscite: la serie derivata da *Pillow Talk* (Il letto racconta, 1959), lo sfruttamento di Jack Lemmon, le coordinate dialogo-azione nuovamente funzionanti, e il gran colpo di *Charade* (Sciarada, 1963) con il miracoloso Cary Grant. Già, ma — eccettuato *Charade* — è in pratica il rilancio della commedia brillante, non della sofisticata autentica; della quale manca in questi recenti esempi proprio la spinta originale, la sofisticazione. Sono scomparsi eccessi, eccentricità, istrionismo colossale, furfanteria, *bohème,* disprezzo per l'uomo medio, irrazionalità assoluta. Tutto ciò riappare in dimensioni rimpicciolite ed è un mondo sconfitto in partenza. Assistiamo invece al trionfo dell'impiegato, della massaia, del buonsenso, della casa a rate e delle relazioni umane. Un universo che per la sofisticata

anteguerra, non fungeva neppure da antagonista: non esisteva, semplicemente. Carole Lombard non ne sapeva nulla. Ricordiamo la fatica che faceva per trovare un « vero povero » nel film *My Man Godfrey* (L'impareggiabile Godfrey, 1936) allo scopo di vincere una caccia al tesoro: e se lo trovava in un cencioso William Powell accampato sotto i ponti, si trattava anche in quel caso di un povero finto. Quando poi Capra immetteva nei suoi film degli spiantati « veri », erano dei barboni alla O.Henry o uno zoo di allegri stralunati come in *You Cant' Take It with You* (L'eterna illusione, 1938), ai confini della realtà o nell'irrealtà pura. Il travetto in quel cinema era inconcepibile, l'uomo-massa veniva snobbato spietatamente. Oggi gli eroi di quest'ultima pseudo-sofisticata sono personaggi che John Barrymore avrebbe cacciato a frustate dal suo vagone di *Twentieth Century* (Ventesimo secolo, 1934) come oggetti inutili e incomprensibili.

Abbiamo dunque una sofisticata minorenne, quando il cinema altrove ha già passato da un pezzo i ventun anni. Vediamo *Good Neighbor Sam* (Scusa, me lo presti tuo marito?, 1964) di David Swift. Anch'esso deriva grosso modo da *Pillow Talk,* o dai succedanei di quello, film sdolcinati e vagamente disgustosi come *More Over Darling* (Fammi posto tesoro, 1963), ditirambo sull'alcova coniugale, o *The Thrill of It All* (Quel certo non so che, id.) elogio all'ostetricia. Il protagonista è un tecnico pubblicitario, malato di normalità, e sua moglie lo vale. I guai vengono a cercarlo sulla porta di casa, e sono guai bambineschi quanto aggrovigliati che producono nello spettatore prima irritazione che curiosità. Tutto il congegno di siffatte storie risiede nelle imprese che il nostro galantuomo mette in opera per ritornare al più presto nella prediletta monotonia di prima. Bandisce i rischi del sesso e quelli dell'imprevisto con la solerzia dell'impiegato perfetto: e vi riesce splendidamente perché l'alienazione ha già fatto giustizia di lui da molto tempo, quantunque lui non lo sappia (è un frustrato persino nei sogni, come illustra la sequenza corrispondente). Tra le opposte frenesie del suo principale e dei suoi committenti, da un lato ispirate a una concezione grassa e utilitaria della vita, dall'altro a un puritanesimo desolante, non esiste che il rifugio della villetta nei quartieri residenziali, dove per disintossicarsi egli coltiva l'hobby delle costruzioni strampalate in mezzo al giardino: quanto diverso dagli hobby aggressivi e senza complessi della famiglia Vanderbrook in *Yo Can't Take It with You.* E c'è l'altro sistema di salvataggio, naturalmente: il milione in regalo tipo signor Bonaventura. Il film si conclude appunto con il secondo sistema.

È facile attenuare l'insoddisfazione dicendo che *Good Neighbor Sam* arriva almeno al ritrattino di costume e preme ogni tanto il tasto indice di un'America reale, di una sua mentalità, di una sua classe, di una sua economia. Verso il finale anche alcune trovate dinamiche riescono abbastanza piacevoli e c'è almeno un *gag* — poco, per cento minuti di proiezione — che attacca davvero. Significativo, è l'unico *gag* di grinta, non per famiglie: quello della ragazza nell'albergo equivoco. Per il resto il processo di dolcificazione è integrale e pesante. A questo punto giova ricordare che il regista David Swift proviene dalle produzioni Walt Disney e da allora probabilmente gli è rimasta l'abitudine di inzuccherare tutto, anche dove lo zucchero c'è già. Disney, a suo tempo inventore di eccellenti *nonsense* nel campo del

disegno animato, è notoriamente una vecchia zia quando si tratta di maneggiare una storia d'uomini, e Swift ci pare contagiato dagli stessi suoi preconcetti. Potremmo agevolmente divertirci — anche se divertirci non è la parola — a riscoprirne la traccia in *Good Neighbor Sam,* che ad esempio, ambientalmente, pare girato negli stessi viali idilliaci di film come *The Absent-Minded Professor* (Un professore tra le nuvole, 1961) ecc. Anche gli scherzi cui Swift tiene particolarmente prevedono l'intervento di animali: le anatre, gli impiegati trasformati in pecore. E non dimentichiamo la coloritura dei cartelloni pubblicitari cui si danno Romy Schneider e Jack Lemmon nell'ultima parte del film: per il tono del Technicolor e il tipo delle caricature generalmente clownesco o infantile, tutto l'andamento della sequenza ci sambra del Disney perfetto.

Una svista madornale è l'inclusione nel cast di Romy Schneider, che aggiunge conformismo a conformismo e sembra ritornare alle sue origini austriache, così porcellanata e vezzosa: l'aspra Dorothy Provine la vince su di lei senza battaglia, quantunque si attenga visibilmente al modello Doris Day. Se tutt'e due scarseggiano comunque dello spirito svelto e variegato auspicabile per il genere, Jack Lemmon ne possiede per tre. Snodato come sempre, apparentemente distratto e continuamente presente a se stesso, firma il film quasi da solo. Non cambia la sua bravura ma non cambia neppure, e ce ne dispiace, il suo personaggio. Lemmon è un commediante di mille possibilità e non gli si deve chiedere solo di ridare quello che ha già dato.

TINO RANIERI

Le train

(*Il treno*)

Superv.: John Frankenheimer - *r.*: John Frankenheimer e Bernard Farrel - *s.*: dal romanzo « Le front de l'art » di Rose Valland - *sc.*: Franklin Coen e Frank Davis - *adatt.* e *dial.*: Albert Husson - *f.*: Jean Tournier e Walter Wottitz - *scg.*: Willy Holt - *m.*: Maurice Jarre - *mo.*: David Bretherton e Monique Bonnot - *int.*: Burt Lancaster (Labiche), Paul Scofield (col. von Waldheim), Jeanne Moreau (Christine), Michel Simon (Papà Boule), Suzanne Flon (signorina Villard), Charles Millot (Pesquet), Albert Remy (Didont), Jacques Marin (capo stazione), Paul Bonifas (Spinet), Wolfgang Preiss (maggiore Herren), Richard Munch (generale von Lubitz), Howard Vernon (capitano Dietrich), Jean-Claude Bercq (maggiore), Jean-Jacques Lecomte (tenente), Bernard Lajarrige (Bernard), Jean Bouchaud (capitano Schmidt), Donald O'Brien (sergente Schwartz), Art Brauss (tenente Pilzer), Richard Baily (sergente Grote), Christian Fuin (Robert), Daniel Lecourtois (sacerdote), Elmo Kindermann (generale), Jacques Blot (Hubert) - p.: Jules Bricken (*p. ass.*: Bernard Farrel) per Les Productions Artistes Associés (Paris)-Les Films Ariane (Paris)-Dear film (Roma) - *o.*: Francia-Italia, 1964 - *d.*: Dear-United Artists.

Visto il film, si può capire perché Burt Lancaster abbia messo alla porta Arthur Penn dopo pochi giorni per sostituirlo con il fido Frankenheimer. Con gli « actors-producers » della taglia — e della prepotenza — di Lancaster non è facile lavorare per un regista che abbia la schiena diritta e qualche idea personale. A meno di non essere Luchino Visconti ... Così *Il treno* è diventato, invece che un film sulla Resistenza, un film di Burt Lancaster, Superman degli « cheminots » che, da solo, mette nel sacco la Wehrmacht e salva l'anima, l'eredità spirituale della Francia immortale.

All'origine c'è, come si sa, un episodio autentico, raccontato in « Le

front de l'art » di Rose Valland che, nella Parigi occupata dai nazisti, sovrintendeva al museo del Jeu de Paume e che, all'inizio del film, appare sotto il nome trasparente di M.lle Villard e le spoglie di Suzanne Flon.

È un episodio semplice nella sua struttura quanto maledettamente rocambolesco nei suoi sviluppi. Negli ultimi giorni dell'occupazione tedesca, con gli Alleati a pochi chilometri da Parigi, il col. von Waldheim, raffinato « amateur » d'arte come soltanto può esserlo nella fantasia di certi sceneggiatori, fa caricare su un treno una vasta collezione di pittori impressionisti e postimpressionisti da spedire in Germania. (E qui si calca un po' la mano propagandistica. Sappiamo tutti quali fossero le idee di Hitler e dei suoi califfi sull'« arte degenerata » del Novecento europeo anche perché, pur senza la grave impalcatura ideologica, sono ancor oggi le idee di molti bempensanti delle democrazie vecchie e giovani, parlamentari e socialistiche. Ma includere anche Renoir, Van Gogh e altri impressionisti fra i « degenerati » è far torto alla verità storica e ai gusti dell'ex-pittore-decoratore di Brannau.) Interviene la Resistenza nella persona di Labiche-Lancaster che, aiutato da alcuni amici delle ferrovie, s'incarica di impedire al treno di arrivare a destinazione. A che scopo? La domanda non è oziosa. Rispondere significa cominciare a spiegare perché, nonostante la sagacia del meccanismo di « suspense » drammatico-avventurosa, il film non riesca mai a catturare la nostra emozione, la nostra partecipazione.

Quei quadri non sono in pericolo: i tedeschi non vogliono distruggerli perché, a parte ogni altra considerazione, ne conoscono troppo bene il valore commerciale. È un patrimonio di miliardi che viaggia su quel treno. Ma la guerra è agli sgoccioli, almeno sul fronte europeo, e tutti, dall'una all'altra parte, sanno ormai chi sarà il vincitore. Anche se arrivassero in Germania, quei quadri sarebbero presto reclamati dal governo francese. Basta questa considerazione per indebolire, se non per annullare, il problema morale che il film pretende di mettere sul tappeto: il salvataggio di un'opera d'arte vale il sacrificio di una vita umana? Il problema è autentico ma nel film è subordinato a una circostanza temporale: i quadri devono essere recuperati prima che arrivino in Germania. È vero, potrebbero venire danneggiati o andar dispersi ma, nell'economia del film, è una circostanza marginale: siamo al di fuori di una autentica necessità drammatica.

Dov'è, allora, il vero conflitto de *Il treno*? Si potrebbe cercarlo nella contrapposizione tra Von Waldheim e Labiche. La posizione del primo è esplicita: « La bellezza — dice press'a poco — appartiene a chi la sa apprezzare ». Dei quadri, in fondo, a Labiche importa poco; all'inizio la sua riluttanza a occuparsene è eloquente. Per forza: non li apprezza. Non è un tipo da musei, Labiche; non è, come Waldheim, un intellettuale, un « amateur ». C'è, nel rapporto antagonistico tra i due personaggi, un ambiguo rovesciamento di valori che è tipico dello spregiudicato Frankenheimer. Ma anche questo motivo è appena accennato e troppo presto ingoiato nel meccanismo dell'azione fine a se stessa con il suo contorno fragoroso di bombardamenti, mitragliamenti, esplosioni, deragliamenti, scontri, in un'astuta mistura di tensione e di umorismo.

C'è soltanto una scena in cui il film ha un salto di vitalità, e di verità: quella, verso la conclusione, in cui

finalmente i due nemici si trovano fronte a fronte. Bisogna riconoscere che qui, giunto alla resa dei conti, Frankenheimer mette fuori le unghie del narratore: quella colonna di automezzi germanici in ritirata, lo spiccio e agghiacciante massacro degli ostaggi, la disperazione stanca, allucinata e quasi folle di Waldheim, la rabbiosa reazione di Labiche. La sua è l'ira di un giusto che uccide perché, in quel momento intuisce, più che non comprenda, la mostruosità di un'idea e di un sistema che s'incarnano in un uomo. Anche se concentrato su tele di Renoir e Picasso, il fanatismo di Waldheim è quello di Goebbels e Rosenberg.

La scena arriva, però, troppo tardi. Nonostante tutto, il film ci aveva rivelato poco o niente dei due personaggi. È una grave menda per un regista che non manca di acume quando può indagare un carattere e i suoi rapporti con un ambiente o una situazione, cercando di stabilire il suo modo di reagirvi e, nello stesso tempo, di esserne condizionato (1).

Frankenheimer è quel che si dice un regista brillante, un primo della classe che finora ha raggiunto i suoi risultati migliori con due « thrillers » di fantapolitica: *The Manchurian Candidate* (Va e uccidi) e *Seven Days in May* (Sette giorni a maggio). In terra di Francia, a contatto di una realtà che non è la sua e di un fenomeno che non può comprendere, è un pesce fuor d'acqua. Gli rimane la « brillante » — cioè esteriore — perizia registica con il suo abuso di « zoom », la mobilità frenetica e spesso irritante della macchina da presa, la precisa disinvoltura nella direzione degli attori fra i quali spicca, per intensità e misura, Paul Scofield.

E la Resistenza? Non c'è che un aneddoto, un aneddoto ferroviario e, alla resa dei conti, poco eccitante. In fatto di treni preferiamo ancora *The General* di Buster Keaton.

MORANDO MORANDINI

(1) Cfr. J. H. FENWICK: *Black King Takes Two* in « Sight and Sound », London, estate 1964.

Captain Newman, M. D.

(*Capitan Newman*)

R.: David Miller - *r. seconda unità*: Robert D. Webb - *s.*: dal romanzo di Leo Rosten - *sc.*: Richard L. Breen, Phoebe e Henry Ephron - *f.* (Eastmancolor, stampato in Technicolor): Russell Metty - *scg.*: Alexander Golitzen e Alfred Sweeney - *m.*: Frank Skinner - *mo.*: Alma Macrorie - *int.*: Gregory Peck (capitano medico Josiah Newman), Tony Curtis (caporale Jackson Laibowitz), Angie Dickinson (tenente Francie Corum), Eddie Albert (colonnello Bliss), James Gregory (colonnello Pyser), Bobby Darin (caporale Jim Tompkins), Robert Duvall (capitano Winston), Bethel Leslie (Helene Winston), Jane Withers (tenente Grace Blodgett), Dick Sargent (tenente Alderson), Larry Storch (Gavoni), Robert F. Simn (tenente colonnello Larrabee), Syl Lamont (sergente Kopp), Paul Carr (Werbel), Vito Scotti (maggiore Alfredo Fortuno), Crahan Denton (maggior generale Snowden), Gregory Walcott (capitano Howard), Charles Griggs (Gorkow) - *p.*: Robert Arthur per la Brentwood-Reynard/ Universal-International - *o.*: U.S.A., 1963 - *d.*: Universal-International.

Regista disponibile fino all'inerzia agli argomenti più diversi, David Miller ha messo da vent'anni la sua perizia artigianale al servizio di commedie stracche (*Sesso debole, Merletto di mezzanotte*) e di film di guerra anonimi (*Flying Tigers,* 1942), di western anemici (*Terra selvaggia* del 1941 con Bob Taylor nei panni di Billy the Kid) e di « thrillers » mi-

nacciosi (*So che mi ucciderai,* 1952). L'unica costante dell'eclettica carriera di questo ex-montatore è di carattere melodrammatico, da *Our Very Own* (1950) al terzo rifacimento di *Back Street* (1961) per non parlare di *La storia di Esther Costello* (1957) che è probabilmente la « soap-opera » più assurdamente delirante uscita da Hollywood negli ultimi vent'anni.

Nonostante lo schematismo degli effetti e delle contrapposizioni, due anni fa suscitò un certo interesse *Solo sotto le stelle* (1962), anche se i meriti, persino sopravalutati, di quell'apologo sul tramonto della mitologia western erano da attribuire soprattutto a Dalton Trumbo e alle implicazioni polemicamente ideologiche della sua sceneggiatura.

Di primo acchito *Capitan Newman* (Captain Newman, M.D., 1963) sembra appartenere al suo filone melodrammatico. Ispirato a un discreto romanzo di Leo Rosten, l'autore di *Hollywood, the Movie Colony, the Movie Makers,* questo dramma ospitaliero fa perno su uno di quegli idealizzati personaggi di umanitaria nobiltà che tanto s'addicono alla notevole intensità emotiva e alle modeste capacità interpretative di Gregory Peck.

Direttore del reparto neuro-psichiatrico di un ospedale militare in tempo di guerra, il Cap. Josiah Newman è il medico che ognuno di noi s'augura di incontrare almeno una volta nella vita: adorato dai pazienti, idolatrato dai collaboratori, malvisto dai superiori perché antepone i suoi doveri di medico a quelli di soldato. È, insomma, un seguace d'Ippocrate con l'aureola. Calcolata al millimetro nel dosaggio degli ingredienti romanzeschi, la sceneggiatura gli riserva anche un intermezzo sentimentale con un'infermiera che ha i gradi di tenente, il « glamour » morbido e le belle gambe di Angie Dickinson; ma la preoccupazione di salvaguardare la sua etica perfezione è tale da negargli, contro ogni verosimiglianza realistica, persino un contatto osculatorio. Si badi che sono entrambi maggiorenni e liberi da obblighi coniugali. Alle sue cure sono affidati militari il cui equilibrio psichico è stato compromesso dagli eventi bellici. I tre casi clinici su cui il film si sofferma sono quelli del colonnello Eddie Albert, del capitano Robert Duvall e del caporale Bobby Darin. Tutti e tre sono, in fondo, contraddistinti da un complesso di colpa così forte che determina una fuga dalla realtà in varie forme schizofreniche.

Nella dimensione drammatica che è l'asse principale del film s'innesta quella comica, affidata principalmente a Tony Curtis che, come « spalla », riesce spesso a rubare le scene a Peck allo stesso modo con cui, in *Mr. Roberts,* Jack Lemmon le rubava a Henry Fonda. È un peccato, comunque, che nell'edizione italiana si perda quasi per intero la componente ebraica della vicenda e dei personaggi che presumibilmente dava sapore ai dialoghi originali. (A causa del doppiaggio, probabilmente, diventa misterioso l'episodio dei prigionieri di guerra di cui si tace la nazionalità: le loro divise sembrano tedesche, italiano il loro aspetto.)

Le due componenti si fondono, sublimandosi, nell'allegria sdolcinata della celebrazione natalizia con cui si chiude il film. Anche se è inserito con prudenza tra le pieghe della vicenda, e come mimetizzato, sotto la spessa vernice del sentimentalismo, il significato del film è in linea con un dettato antibellicista. Più che nel dialogo (« Noi li curiamo, li guariamo per rimandarli poi al fronte a farsi ammazzare », dice amaramente il pro-

tagonista), il significato affiora in poche, rapide ma esplicite soluzioni registiche: alla colonna dei soldati « guariti » che salgono sull'aereo si contrappone l'immagine di un altro apparecchio da cui sono scaricati in barella i feriti. All'asse comico sono affidate, invece, ma ancor più bonariamente, le frecciate antimilitaristiche. Si pensi a quel che sarebbe diventato, in mano a un regista più pungente o più libero, il malizioso episodio delle pecore sulla pista d'atterraggio.

Tirate le somme, bisogna riconoscere che quel che c'è di positivo nel film è da mettere sul conto di Miller. Non ci riferiamo soltanto ai suoi meriti di direttore d'attori. Scontata la bravura di Tony Curtis, commediante che da qualche anno non sbaglia più un colpo, la prova di Eddie Albert e specialmente quella di Bobby Darin sono ammirevoli. È esclusivamente per virtù di regia che risaltano dal contesto due belle e vigorose pagine drammatiche: la lotta di Curtis con Albert sotto la doccia e il suicidio del secondo. In entrambe è notevole l'uso del colore (alla macchina da presa l'ottimo Russell Metty) di cui, d'altronde, Miller si giova per l'intero film con un insolito senso atmosferico.

MORANDO MORANDINI

Per un pugno di dollari

R.: Bob Robertson [Sergio Leone] - *s.* e *sc.*: Sergio Leone [in realtà tratto dal film giapponese *Yojimbo* (La sfida del Samurai, 1961) di Akira Kurosawa] - *f.* (Techniscope, Technicolor): Federico Larraya e Jack Dalmas - *scg.* e *c.*: Charles Simons - *m.*: Dan Savio - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Clint Eastwood (Joe), Marianne Koch (Marisol), John Welles [Gian Maria Volonté] (Ramon), Carol Browne (Antonio Morales), Margarita Lozano, Antonio Vico, Josef Egger, Wolfgang Lukschy, Daniel Martin, Hildegard Rupp, Raf Baldassarre, Antonio Prieto, Benny Reeves - *p.*: Jolly film (Roma) / Ocean films / Constantin film - *o.*: Italia-Spagna-Germania occ., 1964 - *d.*: Unidis (regionale).

Da « Borsa film », supplemento del « Giornale dello Spettacolo » in data 21 novembre 1964: « Diamo atto alla produzione italiana degli ottimi risultati che un gruppo di film nazionali stanno conseguendo nelle prime visioni delle sedici città capozona: la rivelazione della stagione in corso è *Per un pugno di dollari* che si trova in testa alla graduatoria dei " best-sellers " italiani e stranieri con oltre 256 milioni d'introiti, cioè un risultato senza precedenti: le " punte " d'incasso più rilevanti nelle varie città sono: Lire 48 milioni 953.000 a Milano, Lire 35 milioni 333.000 a Roma, L. 38 milioni 730.000 a Firenze, L. 31 milioni 303.000 a Napoli: crediamo che nessun western americano degli ultimi anni si possa paragonare a *Per un pugno di dollari* ». Nel numero del 28 novembre dello stesso giornale il « western » italiano continua a guidare la classifica degli incassi con un introito passato a 310 milioni e 45.000 lire (da ripartire su 15 città e 498 giorni complessivi di programmazione). A sfruttamento ultimato è probabile che il film, costato non più di 100-150 milioni, supererà largamente il miliardo.

I generi non esistono, esistono le opere. Fino a qualche anno fa solo nominare i generi era considerato un errore gravissimo, come scrivere « squola » con la « q ». Ma il pubblico, che non ha letto il « Breviario di estetica » di Croce, continua a frequentare il cinema per generi. Il ci-

nema italiano ha dato vita negli ultimi anni ad alcuni filoni di successo: i « film delle parolacce » (la definizione l'abbiamo trovata in un'intervista di Vittorio Gassman, autorevole esponente della sessuocomicità), la fantastoria (ormai un po' affaticata), il documentario sadomasochista (che invece continua a funzionare) e il film sexy (recentemente ferito a morte da un provvedimento amministrativo) e le comiche della coppia Franchi-Ingrassia. Nel corso del '64 si è scoperto anche il « western ». Avevano cominciato i tedeschi girando in Jugoslavia certe fortunate versioni dei romanzi di Karl May (*Il tesoro del lago d'argente, La valle dei lunghi coltelli*): ma il western europeo ha una tradizione che risale a Joe Hamman e conta qualche esempio anche nella produzione italiana degli anni quaranta. I nostri produttori, strozzati dalla crisi, hanno colto l'idea al balzo e si sono dati al « cappellone » ambientandolo in Spagna quando il film è ricco, alla periferia di Roma se i quattrini sono pochi. Il successo di *Per un pugno di dollari* ha dato ali alle loro speranze più rosee: perciò aspettiamoci una valanga di « western » autarchici di livello sempre più scadente.

Per un pugno di dollari, nei suoi precisi limiti di prodotto commerciale ai limiti del plagio e della frode, non si può dire male eseguito. Abbiamo parlato di plagio perché i realizzatori hanno ricalcato un film giapponese, *Yojimbo* (La sfida del Samurai, 1961) di Akira Kurosawa: proprio come è già stato fatto in America per altri trasferimenti dal genere « chambara » al « cappellone » (*The Magnificent Seven,* I magnifici sette, di John Sturges, *L'oltraggio* di Martin Ritt). Lo sviluppo della sceneggiatura di Kurosawa e Ryuzo Kikushima è seguito passo per passo: lo scaltro soldato di ventura, che si divide fra due frazioni in lotta spingendole a massacrarsi reciprocamente, diventa nel film italiano un misterioso agente federale. La trovata di *La sfida del Samurai,* che consisteva nell'apparizione di un « cattivo » armato di pistola fra gente abituata a combattere solo con la spada, è riferita con qualche sforzo a un « bad man » che oppone alle « sei colpi » un fucile a ripetizione.

Si può anche parlare di frode perché il regista che si firma Bob Robertson, per far credere al pubblico di avere davanti un prodotto americano, si chiama in realtà Sergio Leone. E se Clint Eastwood è proprio Clint Eastwood, cioè un divo minore della TV americana, protagonista della serie *Rawhide,* dietro esotici nomi di battaglia non è difficile riconoscere attori nostrani come Gian Maria Volonté, Umberto Spadaro, Bruno Carotenuto e altri. E diremo, fra parentesi, che il bravo Volonté si muove sciolto ed efficace, senza le preoccupazioni che l'attanagliavano come interprete di film intellettuali: chissà che questa palestra del « western » casalingo non gli sia utile.

Nulla da eccepire sotto l'aspetto professionistico: il film è realizzato con competenza, il paesaggio spagnolo non è diverso dal New Mexico, gli effetti valgono quelli degli specialisti hollywoodiani. C'è tuttavia qualcosa di eccessivo, che denuncia la mancata appartenenza a un filone originario. Abbiamo visto western violenti e cruenti di marca americana, ma in *Per un pugno di dollari* si esagera: stragi salgariane, torture sadiche, sangue che imbratta tutto il film. E nessun legame, ormai, con i miti della giustizia, della fantasia e della libertà così vivi nel « western » classico. Dall'avventura donchisciottesca dello sce-

riffo senza macchia siamo passati a un catalogo di efferatezze senza giustificazione poetica o narrativa. I ragazzi vanno tenuti lontani da questa scuola di violenza; ma gli adulti che cosa possono trovarvi all'infuori di uno sfogo dell'istinto di sopraffazione? Se ci deve essere una via italiana del « western », vogliamo che sia proprio caratterizzata dai calci nelle costole e dai pugni sul naso?

TULLIO KEZICH

I documentari

Un'inchiesta sullo schiavismo

Noi crediamo di solito che l'ultima battaglia per la fine della schiavitù nel mondo sia stata quella combattuta da Abramo Lincoln, quando scoppiò la guerra di secessione: molti di noi lo credono, e credono che la schiavitù, almeno su basi ampie e organizzate, coi mercati, gli acquisti, le vendite sia oggi totalmente scomparsa. Non è vero, invece, perché ai casi di schiavitù « isolata », per così dire, di certe zone del medio-oriente, casi privati di harem e di sultani, si aggiungono, in forma assai più ampia, vere e proprie organizzazioni che attirano, rapiscono, commerciano uomini e donne, smistandoli dall'Africa all'Arabia.

Le schiave esistono ancora ha però una doppia natura, è un ibrido figlio dei tempi cinematografici che stiamo attraversando. I tam-tam hanno fatto sapere che l'ideatore e il primo realizzatore di questo che doveva essere soltanto un documentario-inchiesta è stato Folco Quilici, nel quadro della sua attività di regista interessato agli ambienti esotici in forma non superficialmente spettacolare e non fine a se stessa. E hanno aggiunto, propagando il loro suono nella giungla non misteriosa della celluloide, che il committente, a un certo punto, ha imposto a Quilici di mescolare, al rigore della sua indagine, qualche altro ingrediente non soltanto statistico e paesaggistico, bensì tale da favorire la divulgazione del prodotto presso un pubblico interessato all'esotismo e alla curiosità e — perché no? — alle scene erotiche, assai più che al problema della schiavitù nel mondo di oggi. Il risultato di una operazione che mutava indirizzo al film è stato quello, inevitabile, di altre circostanze analoghe: Quilici ha tolto il proprio nome e, in sede di montaggio, gli inserimenti di brani che nulla avevano a che fare col materiale girato dal regista in precedenza hanno mutato carattere al lavoro, senza togliere totalmente la denuncia e l'indagine, ma suffragandole coi particolari meno rigorosi e meno austeri a cui si è accennato.

Si è cominciato dal titolo, ingiustificatamente voltato al femminile, quando mai il film si occupa di casi soltanto femminili, perché il suo, alle origini, è un problema sinceramente presentato di fronte alla coscienza di tutta l'umanità, nella sua situazione generale. Probabilmente il materiale originario di Quilici, o buona parte di quello, è rimasto, perché il film

non nasconde il senso di una precisa denuncia e di un impegno che va alle radici stesse di una umanità che sarà veramente matura e libera soltanto allorché non permetterà più nel suo seno, in qualsiasi latitudine, fenomeni così avvilenti come quelli tuttora esistenti, oggi, in certe zone dell'Africa e del medio-oriente. Quando però il commento parlato assume un tono più drammatico, o melodrammatico, e più scoperta si rivela l'intenzione di far colpo sullo spettatore, di stupirlo, di impressionarlo, di presentargli magari documenti assolutamente inediti, assolutamente rari, assolutamente segreti ed eccezionali, ecco che allora è legittimo sospettare l'artificio e il trucco, e che il puntare su certi elementi — più scopertamente erotici ed equivoci — sia voluto proprio per favorire la diffusione commerciale del film. Il tam-tam, infatti, aggiunge che certe scene date come africane o arabeggianti o comunque testuali e documentaristiche, non si svolgono per nulla là dove il commento parlato drammaticamente annuncia, ma sono girate nel teatro di posa dietro casa, con odalische di Trastevere, negrieri del Quarticciolo, guardiani di Testaccio, in realtà mansueti e indifferenti, anche se anch'essi affamati.

Le schiave esistono ancora vive dunque su un doppio binario, di nobiltà e di equivoco, come si è detto. A nostro avviso l'equivoco non riesce a prendere il sopravvento, a rendere il film inutile e svirilizzato, perché i valori positivi, gli interessi seri che erano alla radice dell'idea sono ancora nettamente in evidenza. D'altra parte rimane certo imprevedibile quanto il film avrebbe potuto dare se fosse stato condotto fino alla fine con gli stessi intenti con cui è stato avviato. E a noi sinceramente dispiace che un autore non abbia potuto condurre a termine il proprio progetto o sia stato costretto ad alterarlo, per rispondere al clima di così basso mercato che da qualche tempo è quello predominante nel cinema italiano.

GIACOMO GAMBETTI

I libri

NIKOLAJ ABRAMOV: *Dziga Vertov,* Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1963 - pagg. 186, tavv. f. t.

CARLO DI CARLO: *Michelangelo Antonioni,* Ed. di Bianco e Nero, Roma, 1964 - pagg. 534, tavv. f. t.

La scelta di una figura come quella di Dziga Vertov per inaugurare la nuova collana « Personalità del cinema », edita dal Centro Sperimentale di Cinematografia, sembra quanto mai opportuna. Il nome del Vertov è infatti ritornato di grande attualità dal momento in cui in occidente sono venuti fiorendo, di qua e di là dall'oceano, tendenze e poetiche come il Free Cinema, il *cinéma-vérité*, il *cinéma direct* e via discorrendo, spesso richiamantisi, esplicitamente o no, alla lezione di Vertov. Vero è che il gran parlare che si è fatto di Vertov è rimasto, per anni, alquanto campato in aria, a causa della scarsa o nulla conoscenza diretta che si aveva delle sue opere cinematografiche. Così che giustamente Floris L. Ammannati, nel presentare il volume, ha sottolineato il contributo ch'esso poteva recare al chiarimento dei « non pochi equivoci e luoghi comuni sorti intorno alle origini ed alle teoriche del " cinema-verità " ».

Già nel frattempo Sadoul (ma c'è un importante precedente del Viazzi che risale al 1957) aveva dedicato a Vertov parecchie illuminanti pagine nei « Cahiers du Cinéma », mentre riviste come gli stessi « Cahiers », come « Film Culture », come — da noi — « Cinema 60 » erano venute pubblicando scelte di scritti del regista del « cine-occhio ».

Il volume di « Bianco e Nero » — curato da Mario Verdone — costituisce però un vero e proprio punto fermo, grazie al documentato saggio introduttivo dello stesso Verdone, « Dziga Vertov nell'avanguardia », che sottolinea la fecondità dell'« avanguardismo » vertoviano, e grazie sopra tutto al fondamentale studio dell'Abramov, il quale è uno studioso non solo assai ben informato, ma anche giudizioso. Ormai retrospettive come quella fiorentina organizzata dal Festival dei Popoli ci hanno permesso di accertare ciò che è vivo e ciò che è morto nell'opera di Vertov: non si può quindi non trovarsi d'accordo con l'Abramov, allorché sostiene che l'effetto di un film — troppo citato, e spesso a sproposito — quale *L'uomo con la macchina da presa* (*Čelovèk s Kinoaparatom*), « era effimero e scandalistico e non poteva arricchire in nessun modo l'arte viva e in progresso » (in analoga direzione « rit-

mica » Ruttmann aveva fatto di meglio in *Berlin, Symphonie einer Grosstadt,* cui va comunque riconosciuto anche il pregio della priorità). Non meno d'accordo siamo con l'Abramov allorché individua in *Tre canti su Lenin* (*Tre pesni o Lenine*) l'opera più compiuta di Vertov, quella in cui — presentando « la figura di Lenin così come la concepiva la poesia popolare dell'Oriente sovietico » — egli portava a maturità la propria concezione del documentario (rinunciando da un lato alla « passività », « all'idea del rispecchiamento della vita " così com'è " » ed anticipando dall'altro certe formule solo ben più tardi adottate dal film-inchiesta). In tale opera veniva fra l'altro in piena luce la più autentica vocazione di Vertov, che era quella lirica.

Le preziose appendici del volume comprendono uan antologia degli scritti del regista, curata da Gian Piero Berengo-Gardin, che già li aveva presentati in « Cinema 60 », una filmografia a cura della vedova di Vertov, una bibliografia a cura di N.A. Narusvili ed una scelta di tavole.

Un più massiccio volume della stessa collana è stato dedicato da Carlo Di Carlo a Michelangelo Antonioni, regista sul quale si è accumulata, nel giro di pochi anni (sopra tutto dal 1960 in poi), una ricchissima messe di contributi critici. Parecchi tra i più sostanziali sono integralmente riportati dal compilatore in una antologia della critica, che comprende saggi di Francesco Bolzoni, Giambattista Cavallaro, Renzo Renzi, Tommaso Chiaretti, Bernard Pingaud, Guido Aristarco, Bernard Dort, Xavier Tillette, Fernaldo Di Giammatteo, M. Turovskaja (questo scritto non è certo il più illuminante ed originale, ma costituisce una « rarità », essendo dovuto ad una studiosa sovietica), Philip Strick. Alla sistemazione della rimanente bibliografia sono dedicate ben centoottantacinque pagine, per un complesso di milleduecento voci, suddivise anzi tutto nei seguenti paragrafi: scritti di Antonioni; interviste e documenti; saggistica su Antonioni; scritti varî su Antonioni. Ai paragrafi riguardanti i contributi di carattere generale altri ne seguono, riguardanti gli scritti sui cortometraggi e sui singoli lungometraggi. Certi testi vengono riportati integralmente, di molti vengono riportati estratti, dei rimanenti vengono citati solo i dati bibliografici. In questo il lavoro del Di Carlo si differenzia da quello analogo e fondamentale che a suo tempo il Viazzi dedicò a Chaplin, nel volume « Chaplin e la critica »: il Viazzi, infatti, oltre a citare spesso brani testuali, magari brevissimi, aveva fornito una sintetica informazione relativa al contenuto della stragrande maggioranza dei testi accolti in bibliografia. Proporzionalmente la bibliografia del Di Carlo è più ampia di quella del Viazzi (che comprendeva 1041 voci in poco meno di 200 pagine), se si tiene conto della differenza di statura tra i due artisti e del rispettivo arco di attività e numero di opere. Con ciò non si vuol dire che la bibliografia del Di Carlo sia « completa »: essa copre comunque un'area di notevole estensione, la quale giunge fra l'altro fino al Giappone.

Tra le varie parti di cui si compone il volume — accanto agli appunti biografici (dove non viene registrata l'attività di critico quotidiano svolta da Antonioni nell'immediato dopoguerra per l'« Italia Libera »), accanto alla filmografia (che incorpora il soggetto originale del c.m. *Superstizione,* quello del c.m. non realizzato *Scale,* non che la sceneggiatura dell'episodio *Tentato suicidio,* da *L'amore in cit-*

tà) — merita ricordo la « fotolettura delle opere », cioè una ricca e ben organizzata scelta di tavole fotografiche, che Aldo d'Angelo ha impaginato con arioso gusto.

I contributi originali occupano la prima parte del volume: dopo la presentazione di Ammannati e la premessa in cui il compilatore enuncia i criteri seguiti, il Di Carlo fornisce, in un ampio saggio, una valutazione critica complessiva dell'opera di Antonioni, frutto di amorevole studio e di piena adesione alla ricerca espressiva del regista, fino a *L'eclisse* (il volume è appena anteriore alla presentazione del *Deserto rosso*); nell'*Eclisse* Di Carlo individua l'opera più originale di Antonioni, un'opera da « sentire » anzi che da « vedere », secondo una formula coniata dallo stesso regista.

Una peculiarità interessante del volume è data dal fatto che il compilatore ha preferito « commissionare » scritti originali sul regista de *L'eclisse* non a specialisti del cinema (i quali del resto occupano, come s'è visto, ampio spazio nell'opera), ma a studiosi di altre discipline: estetica, psicologia, sociologia, etc. È superfluo sottolineare che tali scritti, di varia lunghezza ed importanza, e dovuti a studiosi come Piero Amerio, Alberto Boatto, Galvano Della Volpe, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Lamberto Pignotti, Agostino Pirella, Gianni Scalia, offrono una singolare copia di intuizioni originali ed acute, su cui è impossibile riferire adeguatamente in questa sede. Tale settore del volume è concluso dal testo registrato dell'ormai famoso dibattito tenuto all'Università di Milano dopo l'uscita dell'*Eclisse,* in sede di esercitazione di filosofia teoretica, a cura del professor Enzo Paci.

Per la prima volta nel mondo, credo, ad un regista cinematografico viene dedicata una compilazione di così vasto impegno (fa eccezione, ripeto, il solo Chaplin). Il fatto riconferma l'attenzione del tutto fuori del consueto che l'opera di Antonioni ha sollevato, anche a livello filosofico, sociologico e via dicendo. La sua opera rispecchia evidentemente certe esigenze del nostro tempo ed è legata in qualche modo con correnti letterarie e speculative che hanno oggi un peso rilevante nel quadro della nostra cultura. Naturalmente la modernità di Antonioni e gli altri suoi meriti non escludono certi limiti (resi più evidenti, a mio avviso, da *Deserto rosso*), certe sue carenze proprio a livello letterario. Ma questo è un altro discorso. Come un altro discorso sarebbe quello relativo all'opportunità che volumi del genere venissero dedicati anche ad artisti che nella storia del cinema occupano ormai un posto definito e di rilevante peso e sui quali magari esiste un materiale bibliografico estremamente sparpagliato.

JEAN COLLET: *Jean-Luc Godard,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 192, tavv. f. t.

A. ZALZMAN: *Joris Ivens,* Seghers, Parigi, 1963 - pagg. 192, tavv. f. t.

JEAN WAGNER: *Jean-Pierre Melville,* Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 192, tavv. f. t.

GIUSEPPE FERRARA: *Luchino Visconti,* Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 208, tavv. f. t.

FRANCIS LACASSIN: *Louis Feuillade,* Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 208, tavv. f. t.

LÉON MOUSSINAC: *Sergei Michailovitch Eisenstein,* Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 224, tavv. f. t.

HENRY CHAPIER: *Louis Malle,* Seghers, Parigi, 1964, pagg. 192, tavv. f. t.

JEAN-PIERRE COURSODON: *Keaton & C°*, Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 208, tavv. f. t.

HADELIN TRINON: *Andrzej Wajda*, Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 192, tavv. f. t.

RENÉ GILSON: *Jean Cocteau*, Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 192, tavv. f. t.

PIERRE LEPROHON: *Jean Epstein*, Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 192, tavv. f. t.

GEORGES SADOUL: *Louis Lumière*, Seghers, Parigi, 1964 - pagg. 192, tavv. f. t.

La collezione « Cinéma d'aujourd'hui », diretta da Pierre Lherminier, continua ad essere la più regolare e ricca del genere, nei suoi limiti di alta divulgazione. I registi francesi vi trovano sempre, comprensibilmente, più larga accoglienza. Degli ultimi dodici volumi, infatti, sette riguardano autori d'oltr'Alpe, con equa ripartizione tra classici e contemporanei. I classici sono Louis Feuillade, cui Francis Lacassin dedica una documentatissima rivalutazione, resa più attuale dal recente omaggio reso a Feuillade da Franju, con *Judex* (Feuillade è uno degli autori che la Mostra di Venezia potrebbe tener presenti, nella scelta dei temi per le sue retrospettive); Louis Lumière, di cui si è dottamente occupato Georges Sadoul (il quale pubblica fra l'altro un paio di interviste concessegli dall'« inventore del cinema »); e Jean Epstein, altra figura caduta un po' in ombra e cui spetta senz'altro un omaggio retrospettivo. Il saggio che gli dedica Pierre Leprohon è quanto mai stimolante. L'autore sottolinea la modernità di certe opere e teorie dell'Epstein, in cui egli vede un anticipatore, in certa misura, del cinema degli Antonioni e dei Resnais. A mezza via tra classici e contemporanei è Jean Cocteau, cui René Gilson rende un pregevole tributo d'affetto, non immune da episodica indulgenza. Gli uomini di oggi sono Jean-Pierre Melville, precursore della *nouvelle vague*, cineasta diseguale, singolare (« Ho *fisicamente* bisogno di fare ad ogni nuovo film il contrario di quello che ho appena finito ... »), pieno di talento, e tuttora parzialmente misconosciuto, il cui profilo è tracciato da Jean Wagner; Jean-Luc Godard, studiato da Jean Collet (« ... le seul vrai message de cette oeuvre est son rythme, sa pulsation, son va-et-vient autour d'un centre de gravité idéal »); Louis Malle, presentato da Henry Chapier, il quale cerca di render giustizia ad un regista cui non si è mai in fondo voluto perdonare di esser nato figlio di papà e che inoltre ha avuto lo svantaggio di non appartenere ad alcuna « chiesuola ». Certo, non è facile, per adesso, riconoscere in Malle un « autore », ma egli è pur sempre un regista che finora non ha sbagliato veramente alcun film (non tutti la pensano così, lo so) ed ha al tempo stesso graduato i suoi impegni in una sorta di crescendo. Si è quindi propensi a dar ragione allo Chapier quando sostiene che Malle è arrivato solo alle soglie dell'età adulta.

Vi sono poi i volumi dedicati a cineasti stranieri: a maestri come Eisenstein, cui l'illustre compianto Moussinac ha dedicato un troppo rapido *aperçu*; Ivens, cui un ex studente dell'IDHEC, A. Zalzman, ha consacrato un saggio attento ed informatissimo, preceduto da una notevole prefazione di Sadoul; *Keaton & C.*, cioè i maggiori interpreti del cinema comico americano muto (qui la trattazione del Coursodon non può non essere assai sintetica, in quanto il libro — pur accogliendo profili di parecchie singole personalità, Chaplin e Sennett esclusi — vuol prendere in

esame un genere, una « scuola », una forma espressiva); Visconti, di cui Ferrara individua con acume i tratti caratteritsici, in uno studio assai serio, che ha il torto però di insistere troppo facilmente in una accusa di accademismo, rivolta all'ultimo Visconti. O a cineasti giovani e ben provvisti di ingegno, come Wajda, cui è stato opportuno dedicare uno studio (autore H. Trinon), in un momento in cui per l'autore di *Kanal* si è chiusa evidentemente una fase, ed egli non sembra aver ancor trovato una nuova direzione verso cui orientarsi.

Sulla collana diretta da Lherminier ho già più volte espresso il mio pensiero in generale. Il criterio di scelta dei nomi è ormai abbastanza chiaro: anzi tutto gli autori del cinema francese, quelli del passato e quelli del presente; e poi cauta selezione di autori stranieri, con l'attenzione rivolta sopra tutto a quelli che godono di maggior notorietà e favore in Francia, e con una netta prevalenza di contemporanei (per la buona armonia della collana sarebbe in effetti desiderabile che vi venisse accolto un maggior numero di registi stranieri del passato). Il difetto derivante dalla eccessiva indulgenza di certi autori verso i « loro » registi è in genere compensato da una frequente ricchezza di informazione, da un'ampia conoscenza diretta delle opere e dall'apparato di documentazione che occupa gran parte dei singoli volumi, con scelta di testi del regista (o interviste); estratti di scenarî; succinta antologia critica; testimonianze varie; filmografia, bibliografia, quest'ultima da accogliere talvolta con riserva, dato il brutto vizio che molti francesi hanno (e non essi soltanto) di considerare la critica come un fatto strettamente nazionale.

MARCEL OMS: *Buster Keaton,* Serdoc, Lione, 1964 - pagg. 90, tavv. f. t.

MARIO VERDONE: *Ernst Lubitsch,* Serdoc, Lione, 1964 - pagg. 78, tavv. f. t.

FREDDY BUACHE: *Luis Buñuel,* Serdoc, Lione, 1964 - pagg. 126, tavv. f. t.

FRANCIS D. GUYON e J. BÉRANGER: *Ingmar Bergman,* Serdoc, Lione, 1964 - pagg. 134, tavv. f. t.

Dei quattro più recenti volumetti della collana « Premier Plan » due sono riedizioni ampliate di vecchi numeri della collana: così il *Bergman,* dove uno specialista del cinema svedese, il Béranger, aggiorna lo studio del Guyon, occupandosi in particolar modo della celebre trilogia composta dal regista in chiave di *Kammerspiel*; così il *Buñuel,* che conduce la trattazione del Buache fino a comprendere opere come *Viridiana, El angel exterminador* e *Le journal d'une femme de chambre,* le quali sono fra le più importanti del regista, anzi — le prime due — i suoi capolavori, forse. Nel *Lubitsch* Mario Verdone riprende con eleganza e gusto un tema a lui congeniale e da lui trattato a suo tempo nella serie postbellica della « Revue du cinéma ». Nella appendice di documenti figurano — oltre ad una breve bibliografia — scritti dello stesso Lubitsch e di Lotte H. Eisner, nonché — preziosa — una biofilmografia, la quale non contiene solo i puri dati, ma anche notizie essenziali sui singoli film, sui loro soggetti, e sintetici giudizi. Il *Keaton* di Oms rientra infine nella « Keaton Renaissance », che ha avuto in Francia il suo epicentro (i francesi sono, tutto sommato, spesso benemeriti: non coltivano solo l'idolatria per Cottafavi e Freda). Dal punto di vista critico il libriccino non vale gran che: del resto spesso l'Oms lascia la parola ad altri. I film di Keaton

sono però presi in esame uno per uno (principali c. m. compresi), con riassunto dello scenario, descrizione di *gags,* etc. Purtroppo, talvolta non viene resa giustizia a film di grande rilievo, come *Go West*: questione di gusti o di limitata conoscenza delle opere? Altri brevi testi vengono pubblicati in appendice (e Cecchi? e gli altri maggiori critici keatoniani?: meno male che qualcosa è citato in bibliografia).

Joris Ivens, Staatlichen Filmarchiv der D.D.R. e Club der Filmschaffenden der D.D.R., Berlino Est, 1963 - pagg. 366, tavv. f. t.

TOMMASO CHIARETTI: *Ingmar Bergman,* Canesi, Roma, 1964 - pagg. 204, tavv. f. t.

H. ALSINA THEVENET e EMIR RODRIGUEZ MONEGAL: *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematografico,* Renacimiento, Montevideo, 1964 - pagg. 128, tavv. f. t.

Il grosso volume tedesco su Ivens, a cura di Wolfgang Klaue, Manfred Lichtenstein, Hans Wegner, in collaborazione con Günther Schulz e Karl Tümmler, è stato pubblicato in occasione del 65° compleanno del regista olandese. Presentato dal vice ministro della Cultura della D.D.R. e dal compilatore Klaue, esso accoglie nella prima parte una lunga serie di tributi e testimonianze di varia ampiezza, raccolti in un ambito internazionale: vi figurano le firme di Anton Ackermann, Goverdhandas Aggarwal, Jorge Amado, Erwin Anders, J. F. Aranda, Francis Bolen, L. P. Braat, Frans Buyens, Giulio Cesare Castello, Alberto Cavalcanti, Theodor Christensen, Helen Van Dongen, Rudolph Engel, Ella Ensink, Robert Grelier, Richard Griffith, Bert Haanstra, Hans Hauska, Lewis Jacobs, Lin Jaldati, Jan Kapr, Jindra Karasova, Marcel L'Herbier, Lubomir Linhart, Raoul Maelstaf, Marion Michelle, Catherine Duncan, Ivor Montagu, Asta Nielsen, Pierre Prévert, Paul Rotha, Georges Sadoul, Erich Skladanowsky, Kurt Stern, Seymour Stern, Henri Storck, Jerzy Toeplitz, Jan de Vaal, Herman G. Weinberg, Konrad Wolf, Basil Wright, Hy Yanovitz, Abraham Zalzman, e della Brigade " Joris Ivens " di Lipsia. Segue una sezione dedicata ai principali film di Ivens, con testi dello stesso regista e di molte altre personalità, tra cui Balázs, Eisler, Hemingway, MacLeish, Shostakovic, De Santis, etc., ed estratti di critiche. Una terza sezione riguarda diverse fasi della vita di Ivens, attivo nei più diversi paesi del mondo, e comprende scritti, oltre che di Ivens stesso, di Pudovkin, E. Shub, Moussinac, Anne Philipe, etc. La quarta sezione è riservata a scritti e discorsi di Ivens sul documentario. Seguono una attenta filmografia a cura di Hans Wegner, ed una ricca bibliografia.

Dei due volumi su Bergman — un regista sul quale si continuano a versare i classici fiumi di inchiostro — quello di Alsina Thevenet e Rodríguez Monegal ha il pregio di giungere da un paese, l'Uruguay, che per primo (prima ancora dell'Argentina) accolse le opere di Bergman e ne scoperse la personalità. Se si aggiunge che i due autori sono forse i due più autorevoli studiosi di cinema del loro paese, si comprenderà l'interesse che riveste la conoscenza del loro punto di vista. Bisogna tuttavia soggiungere che tale punto di vista è viziato in parte da una propensione esclamativa che conduce gli autori ad affermare, discutibilmente, che « Bergman ha obtenido ya la catalogación de un genio del cine, probablemente el talento más fecundo que haya surgido en todo el siglo ». Ciò non toglie che il libro contenga giudizi interessanti e da sot-

toscrivere, come quello che rivaluta l'ingiustamente sottovalutato *Nara Livet.*

Fra gli altri corredi del volumetto interesse di curiosità riveste la tabella comparativa dei titoli assunti dai film di Bergman nei vari paesi di lingua spagnola ed inglese, in Italia, in Francia: peccato però che non vi manchino vistose inesattezze.

Lo studio di Chiaretti costituisce il secondo volume (dopo quello sulla Garbo di Montesanti), apparso nella collana « Lo Schermo », che dirigono Massimo d'Avack e Franco Monteleone. Non so se Chiaretti abbia potuto vedere tutte le opere di cui parla (voglio dire anche le minori e minime del periodo giovanile di Bergman); ma ciò ha importanza relativa, di fronte al rigore con cui egli conduce, di tappa in tappa, il suo discorso critico, fino alla conclusione dettatagli da *Luci d'inverno*: « ... il silenzio di Dio è per lui, con tutta evidenza, anche il silenzio di un'ideologia che più non lo sostiene ». Forse sono intervenuti limiti di spazio ad impedire a Chiaretti di tirare le somme, di riassumere i punti-chiave della sua visione dell'opera bergmaniana, da lui esaminata sottilmente film per film. D'altro canto, sotto certi aspetti, Bergman è un regista che cerca di rendere sempre provvisoria la conclusione, ed è proprio questo che ha indotto qualcuno a sospettare in lui una certa volontà, magari inconscia, di mistificazione. Il discorso di Chiaretti si arresta prima de *Il silenzio,* di cui viene riportata in appendice la sceneggiatura, preceduta dalla filmografia del regista.

GIACOMO GAMBETTI (a cura di): *« Sedotta e abbandonata » di Pietro Germi,* Cappelli, Bologna, 1963 - pagg. 244, tavv. f. t.

CARLO DI CARLO (a cura di): *« Il deserto rosso » di Michelangelo Antonioni,* Cappelli, Bologna, 1964 - pagg. 154, tavv. f. t.

GIACOMO GAMBETTI (a cura di): *« Il Vangelo secondo Matteo », un film di Pier Paolo Pasolini,* Garzanti, Milano, 1964 - pagg. 312, tavv. f. t.

GIANFRANCO DE BOSIO e LUIGI SQUARZINA: *« Il terrorista »,* Neri Pozza, Vicenza, 1963 - pagg. 144, tavv. f. t.

L'apparizione dei volumi della collana « Dal soggetto al film » diretta da Renzo Renzi ha assunto un ritmo più lento, un po' per via della concorrenza di altre iniziative del genere (talora effimere), un po' — sopra tutto — per via della « congiuntura » sfavorevole, che rende più rare le opere di qualità. Il trentunesimo volume della collana riguarda *Sedotta e abbandonata* di Germi e porta la firma di Giacomo Gambetti, il quale ha dato prova di una solerzia che talvolta manca a chi s'imbarca in imprese siffatte. Il materiale che egli ha raccolto — magnetofono alla mano — per corredare la sceneggiatura del film è di prim'ordine: a cominciare dal ritratto iniziale del regista « uomo all'antica », ritratto che dà un suono autentico e dal quale non credo che potrà prescindere in avvenire chiunque si accosterà a Germi ed alla sua opera. Molto interessanti sono anche le dichiarazioni che Gambetti ha ottenuto dal produttore Franco Cristaldi. Lo zelo di Gambetti non si è naturalmente fermato qui: egli è riuscito infatti a far parlare tutta la *troupe,* dalla protagonista al fotografo di scena, offrendo così al lettore una imponente somma di notizie e di elementi di giudizio. Non mancano, fra l'altro, i tradizionali « appunti di diario »: forse, nel complesso, il materiale raccolto è anche troppo, dato il divario di interesse da pagina a pagina, ma meglio troppo che poco.

Il successivo volume sul *Deserto*

rosso di Antonioni è stato curato da Carlo Di Carlo, che si è assunto il compito di far da profeta in patria al regista. Il volume è più magrolino del precedente, il pezzo forte ne è la sceneggiatura, preceduta da qualche paginetta del regista (quella, ormai celebre, dove si parla del « bosco bianco » che doveva essere nel film, ma non c'è), del produttore Antonio Cervi, dello stesso Di Carlo (sul « colore dei sentimenti »). Il diario è di Flavio Nicolini, cioè di uno degli aiuti registi di Antonioni. Che qualcuno della troupe riferisca su un'espressione vissuta nei suoi aspetti minuti e quotidiani è certo utile, però già altra volta ho osservato che diari del genere, redatti da persona coinvolta nell'opera, rischiano di mancare del debito distacco, che è pur necessario sia mantenuto, in un settore o nell'altro di volumi come questo.

Ancora Gambetti ha curato per Garzanti il volume dedicato al *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini. Qui il testo della sceneggiatura è a quell'altissimo livello letterario cui Pasolini ci ha avvezzati, e inoltre offre notevoli differenze rispetto al film finito: Pasolini dovette infatti ridimensionare il suo progetto per diverse ragioni produttive ed artistiche. Alla sceneggiatura Gambetti ha premesso una nota che informa sulla genesi del film, un articolo dichiarativo di Pasolini ripreso da « Il Giorno », alcune lettere scritte o ricevute dal regista, le quali illuminano i suoi rapporti con gli ambienti cattolici (Pro Civitate Christiana) e i suoi propositi — poi superati o ripudiati — nella fase di incubazione del film, un'altra nota sul sopraluogo in Terrasanta, brani di poemi che quel viaggio ispirò a Pasolini e che sono apparsi nel volume « Poesia in forma di rosa ». Alla sceneggiatura sono fatti seguire alcune dichiarazioni del dott. Caruso, direttore dell'Ufficio Cinema della Pro Civitate, lettere di studiosi cattolici, il testo di un'allocuzione del produttore Bini, una nota del compilatore sul Vangelo nella storia dello spettacolo, dal teatro medioevale al cinema, altre poesie pasoliniane di ispirazione « religiosa », estratti delle parole pronunziate dal regista al Centro Sperimentale di Cinematografia nel marzo 1964, in occasione di un incontro con gli allievi, e poi pubblicate nel n. 6-1964 di « Bianco e Nero ». Nel complesso, un corredo esauriente, omogeneo e rivelatore, per quanto riguarda gli aspetti del cristianesimo di Pasolini, componente fondamentale della sua ambivalente personalità.

Il terrorista di Gianfranco De Bosio è un film « politico » di notevole importanza, che ha purtroppo avuto una assai ristretta circolazione. Doppia segnalazione merita quindi il volume dedicatogli da Neri Pozza, con prefazione di Ferruccio Parri (« Quel confronto continuo, ansioso, angoscioso, dell'azione del terrorista con la dialettica tormentata e oscillante della lotta che si inizia, ha un valore esemplare nella storia della rappresentazione artistica della nostra lotta di liberazione. È anche degno di segnalazione l'aver rifiutato la scelta più facile, cioè il semplice racconto dei fatti così drammatici e di per sé così spettacolari, preferendo calarli nel tumulto delle passioni e delle idee distintivo della profonda crisi della fine del 1943. »). Alla sceneggiatura segue, oltre ad una breve rassegna della stampa, un utile saggio di Tino Ranieri, il quale comincia con alcune « note sulla Resistenza nel Veneto », prosegue con brevi considerazioni sul film « resistenziale » in Italia e sulla genesi del film di De Bosio e si conclude con un motivato giudizio sul « film fatto ».

Miscellanea

JORGEN STEGELMANN: *Erich von Stroheim,* Det Danske Filmmuseum, 1963 - pagg. 34, ill.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *Howard Hawks,* Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1964 - pagg. 64.

Contiene fra l'altro una filmografia ragionata, con dati, riassunto delle trame e breve giudizio sulle singole opere.

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *Carl Theodor Dreyer,* Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1964 - pagg. 52.

Breve saggio introduttivo, filmografia con dati e riassunto delle trame, bibliografia.

MASSIMO MAISETTI: *La crisi spirituale dell'uomo moderno nei film di Ingmar Bergman,* Cineclub Bustese e Centro Comunitario di Rescaldina, s.d. - pagg. 64, ill.

Introduzione di F. Fiorenzo Reati, nota biografica, altre note sui rapporti di B. col mondo della cultura svedese e sulla sua problematica, esame delle singole opere fino a *Luci d'inverno* (trattato sinteticamente il periodo giovanile), conclusioni, bibliografia.

JOSÉ PANTIERI: *L'originalissimo Buster Keaton,* Ass. Int. du Cinéma Comique d'Art, Parigi e Centro Studi Cinematografici, Milano, 1963 - pagg. 54 + 10, tavv. f. t.

Oltre ad un breve studio, contiene filmografia, alcuni giudizi della critica, due scritti di Keaton, qualche riferimento bibliografico.

AUTORI VARÎ: *Ingmar Bergman,* « Centrofilm » n. 33, inverno 1963 (C.U.C., Torino) - pagg. 76.

Contiene un saggio di E. E. Ferrero (« B., credente senza fede »), uno di M. Jacchia e G. Volpi (« Per una critica semantica di alcuni film di B. ») ed una filmografia a cura di G. Russo, con dati e riassunti delle trame, nonché elenchi analitici dei collaboratori di B. e una tabella comparativa dei titoli assunti dai film di B. in italiano, francese ed inglese.

AUTORI VARÎ: *Orson Welles,* « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », a. V, n. 5, dicembre 1963 (Lauri, Torino) - pagg. 96 + 18.

Scritti in gran parte tradotti da altre lingue. Firme di G. Fofi, P.-L. Thirard, J.-C. Allais, J. L. Borges, J. Siclier, G. Rondolino, C. Pianciola; selezione di critiche francesi su *Il processo;* dichiarazioni ed uno scritto di W.; biofilmografia.

PIO BALDELLI: *L. Visconti e la resa dei conti de « Il Gattopardo »,* Rizzoli, Milano, s.d. - pagg. 28.

Estratto dalla rivista " Paragone ", n. 170. Prosegue la polemica antiviscontiana dell'A.

GUIDO GEROSA: *Alberto Lattuada, cultura e spettacolo,* « Cinestudio », n. 10, novembre 1963 (Circolo Monzese del Cinema) - pagg. 24 + VIII.

Saggio critico, nota biografica ed elenco dei film, inclusi i progetti irrealizzati e le collaborazioni varie.

AUTORI VARÎ, *Orson Welles,* « Inquadrature », n. 12, autunno 1964 (Centro di Studi Cinematografici dell'Università di Pavia) - pagg. 32, ill.

Ampio saggio critico di Guido Fink, attenta bibliografia ragionata della critica italiana a cura di Gaetano Strazzulla.

MARIO e STELIO CRÓ: *Desde « Cronica de un amor » hasta « La noche »,* Edito-

rial de Cultura Moderna, Mar del Plata,1963 - pagg. 64.

MARIO e STELIO CRÓ: *Desde « Hiroshima » hasta « Marienbad »*, Editorial de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1963 - pagg. 64.

MARIO e STELIO CRÓ: *La tematica de Fellini y la poetica de « Ocho y medio »*, Editorial de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1963 - pagg. 72, tavv. f. t.

Contiene anche la seconda parte di « Elementos de estética ».

MARIO e STELIO CRÓ: *« El proceso », a Kafka y a Welles*, Editorial de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1963 - pagg. 64.

Contiene anche la terza parte di « Elementos de estética ».

MARIO e STELIO CRÓ: *« El Gatopardo »*, Editorial de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1963 - pagg. 64, tavv. f. t.

Contiene anche la prima parte di « Elementos de estética ».

MARIO e STELIO CRÓ: *« I compagni »*, Editorial de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1964 - pagg. 64, tavv. f. t.

Contiene anche la quarta parte di « Elementos de estética ».

MARIO e STELIO CRÓ ed altri: *« El silencio »*, Editorial de Cultura Moderna, Mar del Plata, 1964 - pagg. 64.

Contiene il testo registrato di una tavola rotonda sul film di Bergman, presieduta da Eugenio Pucciarelli, uno scritto di M. e S. Cró, tendente a dimostrare che *Il silenzio* è opera pornografica, non che la quinta ed ultima parte di « Elementos de estética ».

AUTORI VARÎ: *Los criticos-realizadores*, « Temas de Cine », n. 30, Madrid, s. d. - pagg. 58.

Contiene la traduzione spagnola di testi di Godard, L. Anderson, Truffaut, T. Richardson, Reisz, Doniol-Valcroze, G. Lambert, Chabrol, Rivette, Franju.

AUTORI VARÎ: *Los realizadores-escritores*, « Temas de Cine », n. 31, Madrid, s. d. - pagg. 58.

Contiene la traduzione spagnola di testi di Dreyer, Rossellini, Ophüls, Sternberg, Lang, Renoir, Losey, Astruc, Melville, Sennett.

JACQUES DEMY: *« Les parapluies de Cherbourg »*, « Temas de Cine », n. 33, Madrid, s.d. - pagg. 62.

Contiene il testo francese e spagnolo della sceneggiatura del film.

AUTORI VARÎ: *« Ordet » y Dreyer*, « Temas de Cine », n. 34, Madrid, s.d. - pagg. 62.

Contiene la traduzione spagnola di scritti di Jos Burnevich, Björn Rasmussen (intervista con Dreyer), Borge Trolle, Henrik Stangerup (intervista con D.), Nino Ghelli, etc., nonché la sceneggiatura di *Ordet* ed una filmografia di Dreyer.

Disposizioni sulla cinematografia, A.G.I.S., Roma, 1964 - pagg. non numerate.

Contiene il *corpus* delle norme legislative riguardanti la cinematografia, a partire dal 1945 fino al settembre 1964. Utilissimo per consultazione, trattandosi di una documentazione completa.

I problemi del piccolo e medio esercizio cinematografico, Centro Studî del Consorzio Toscano per le Attività Cinematografiche, Firenze e Consorzio Regionale Emiliano Esercenti Cinema, Bologna - pagg. 36.

Contiene gli atti del Convegno Nazionale, tenuto a Roma il 5 giugno 1964.

Convegno sui problemi del cinema contemporaneo, « Le ore libere », n. 18-19, Roma, novembre-dicembre 1963 - pagg. 128.

Contiene gli atti del Convegno di cui al titolo, tenuto a Forca Canapine l'1, 2, 3 marzo 1963, per iniziativa dell'Amministrazione Provinciale di Perugia e dell'Associazione Ricreativa Culturale Italiana, relatore Mino Argentieri, sul tema « Esame delle tendenze e dei problemi connessi alla produzione e distribuzione del cinema italiano contemporaneo ».

PAOLO BAFILE: *La situazione economica del cinema in Italia, in Europa e nel mondo,* Estratto dalla « Rivista del Cinematografo », nn. 1 e 2, Roma, 1964 - pagg. 16.

I due capitoli dello studio riguardano, rispettivamente, « L'odierna congiuntura economica del cinema nel mondo » e « Cinema italiano e mercato comune: problemi e prospettive ».

PAOLO BAFILE: *La co-produzione nell'economia cinematografica,* estratto da « Lo Spettacolo », n. 2, Roma, aprile-giugno 1964 - pagg. 32.

Documentato e lucido come tutti gli studì di questo autore, mette in luce vantaggi ed inconvenienti delle co-produzioni, denunciando fra l'altro il fenomeno delle co-produzioni fittizie.

Tendenze attuali del cinema antifascista italiano, A.R.C.I., Torino, 1964 - pagg. 168, tavv. f. t.

Atti del Convegno Nazionale, tenuto a Grugliasco il 6-7 luglio 1963. Relatore Gianni Rondolino.

GIANNI RONDOLINO: *L'antifascismo nel cinema italiano recente,* in « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », a. V, n. 4, agosto 1963 (Lauri, Torino) - pagg. 96 + 16.

Condizione sociale e condizione umana, Circolo Italsider, Genova, 1963 - pagg. 52 n.n., ill.

Contiene uno scritto di Claudio G. Fava su « Il cinema e la coscienza del pubblico », e schede relative ad un ciclo di proiezioni, comprendente film di De Sica, Leacock, Truffaut, Olmi, Risi, Rosi. Tali schede, a cura dello stesso Fava e di Piero Pruzzo, contengono dati, riassunto della trama e florilegio critico.

PIO BALDELLI: *Fabbrica e cinema,* in « Il Nuovo Spettatore Cinematografico », a. V, n. 39, aprile 1964 (Lauri, Torino) - pagg. 96 + 16.

AUTORI VARÎ: *Il sacro e il cinema,* in « Centrofilm », n. 34, primavera 1964 (C.U.C., Torino) - pagg. 52.

Contiene scritti sull'argomento di Pio Baldelli (« Rappresentazione del "sacro" nel cinema e presenza cattolica ») e di Nazareno Fabbretti (« Il cinema di fronte al "sacro" »).

CARLOS FERNANDEZ CUENCA: *La vida de un tema historico-religioso en la pantalla,* Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1963 - pagg. 32.

Studio su Giovanna d'Arco e il cinema, con filmografia.

LUCIANO DONDOLI: *L'educazione cinematografica e la scuola,* estratto da « Istruzione tecnica e professionale », a. V, n. 4, Palombi, Roma, 1963 - pagg. 12.

Conclusioni su un convegno tenuto nel luglio 1963 a Roma ed organizzato dal Centro Europeo dell'Educazione e dal Centro Studi Cinematografici. Contiene anche il documento conclusivo del convegno stesso.

ANTONIO PASQUALI: *Comunicacion y cultura de masas,* Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1963 - pagg. 310.

Il volume porta questo sottotitolo dichiarativo: « La masificacion de la

cultura por medios audiovisuales en las regiones subdesarroladas. Estudio sociologico y comunicacional ». Le pagine di teoria generale servono di sostegno ad un documentato e approfondito studio relativo alla situazione nel Venezuela, per quanto riguarda i varî mezzi di comunicazione di massa. Oltre ai dati ed alle tabelle, contenuti o intercalati nel testo, vi sono documenti — legislativi etc. — riprodotti in appendice.

AUTORI VARÎ: *Cinema e censura,* in « Centrofilm », n. 32, autunno 1963 (C.U.C., Torino) - pagg. 56.

Contiene scritti sull'argomento di Piero Perona (« Storia delle Commissioni di censura cinematografica ») e di Giorgio Moscon (« Ape Regina: una censura moderna »), nonché il testo della legge sulla censura attualmente in vigore.

ALBERTO MARTINELLI (a cura di): *Dal realismo all'irrazionalismo,* C.U.C., Milano, Quaderno n. 6, 1964 - pagg. 48, ill.

L'opuscolo ha per sottotitolo « Tendenze del cinema contemporaneo » ed affronta vivacemente temi critici attuali, con scritti di Gianni Rigamonti (« La questione del realismo »), dello stesso Martinelli (presentazione e « Cinéma d'amour ou cinéma d'indifférence? »), Massimo Maisetti (« L'angoscia di Kierkegaard nei personaggi di Bergman »), Giulia Contri (« L'individualismo neorealistico di Fellini »), Guido Aristarco (« Il cinema italiano dopo Antonioni »), Nazareno Taddei (« Il cinema come linguaggio »), Morando Morandini (« Stanley Kubrick: il grottesco e la bomba »), Lorenzo Pellizzari (« Nascita e decadenza di una ondata »).

LOUIS MARCORELLES: *Une esthétique du réel, le cinéma direct,* U.N.E.S.C.O., Parigi, 1964 - pagg. 30.

Questa informata e brillante relazione (che non esaurisce l'argomento, ma reca nel dibattito su di esso ricchezza di conoscenze e di riflessioni personali) costituisce il contributo dell'U.N.E.S.C.O. ad una tavola rotonda tenutasi a Mannheim, nell'ambito di quel festival. Il saggio è tirato al ciclostilo.

AUTORI VARÎ: *Protocole du troisième Congrès International du Cinéma Indépendant,* Sidoc, Losanna, 1964 - pagg. 149, tavv. f. t.

Specchio di una coraggiosa iniziativa, la quale si ricollega a precedenti lontani ed illustri, questo volume contiene anzi tutto note sui film proiettati nel corso delle giornate congressuali (agosto-settembre 1963): film in certi casi rari e comunque tutti di spiccato interesse. In tale sezione si incontrano le firme di quattordici autori, tra cui Barthélémy Amengual. Marcel Oms traccia poi il bilancio delle proiezioni. Seguono i testi delle comunicazioni presentate al congresso da Jean Carrière, Oms, Raymond Bord, Paul-Louis Thirard, Amengual, Georges Roquefort, Bernard Stora, Freddy Landry (gli argomenti sono varî, ma il problema della critica e della sua funzione ricorre). Seguono fra l'altro una specie di bilancio della manifestazione, con contributi di numerosi intervenuti, il testo della mozione conclusiva, etc. L'appendice rievoca i primi congressi del genere, tenuti a La Sarraz nel 1929 e a Bruxelles nel 1930, e riferisce sul convegno sulla critica tenuto a Porretta Terme nel 1963.

P. EUGENIO BRUNO S. J.: *Film discussi insieme,* Centro Culturale San Fedele,

Milano, s.d. (ma 1964) - pagg. 192, ill.

Il volume, alla cui compilazione hanno collaborato, oltre a padre Bruno, anche Cristina Köhler, Giacinto Ciaccio e Mino Buttafava, raccoglie il materiale relativo ai film presentati e discussi presso il benemerito Centro Culturale San Fedele, nel corso dell'annata 1963-64, film quasi tutti di notevole interesse, a vario livello, e cioè: *I basilischi, Il buio oltre la siepe. Un buon prezzo per morire, Il Cardinale, 55 giorni a Pechino, I compagni, David e Lisa, Freud: passioni segrete, Fuoco fatuo, Il Gattopardo, I gigli del campo, I giorni del vino e delle rose, La grande fuga, Hud il selvaggio, Lawrence d'Arabia, Le mani sulla città, Missione in Oriente, La ragazza di Bube, Sciarada, Sedotta e abbandonata, 7 giorni a maggio. La sfida del Samurai, Il terrorista, L'asso nella manica.*

Per ogni film l'ampia « scheda » comprende dati tecnici, riassunto della trama, nota di bilancio sul giudizio del pubblico, nota di giudizio della redazione, e sopra tutto un'amplissima scelta dei pareri espressi dagli spettatori, della cui età e professione viene tenuto conto. Altri testi redazionali sono inclusi per meglio inquadrare determinate opere. Non mancano pagine illustranti altre attività del Centro.

Indice - Le « Schedine Illustrate » di film distribuiti in Italia nella stagione cinematografica 1963-64, Cinematografia ITA, Roma, 1964 - pagg. non numerate, ill.

Anche quest'anno « Cinematografia ITA » ha opportunamente raccolto in volume le « schedine illustrate », pubblicate nella rivista durante la scorsa stagione cinematografica. Per ogni film sono forniti i dati tecnici (compreso l'elenco di personaggi ed interpreti) e il riassunto della trama, oltre ad alcune fotografie. Non mancano indici per ordine alfabetico di titoli e per case di distribuzione.

Claudio G. Fava (a cura di): *Vent'anni di western,* Circolo Italsider, Genova, 1963 - pagg. non numerate, ill.

Opuscolo illustrativo di un ciclo di proiezioni. Oltre ad uno scritto introduttivo del compilatore, comprende schede relative a film di Ford, Stevens, Walsh, Wyler, Hawks, Sturges, Peckinpah, Miller. In ogni scheda si trovano i dati tecnici, un riassunto della trama ed un florilegio critico.

Piero Zanotto (a cura di): *2° Festival Internazionale del Film di Fantascienza - Mostra Retrospettiva,* Azienda Autonoma Soggiorno e Turismo, Trieste, 1964 - pagg. non numerate, tavv. f. t.

L'opuscolo è qualcosa di più di un semplice programma. Esso è aperto da un buon *excursus* del compilatore, relativo alla storia della fantascienza cinematografica. Ad esso segue, dopo le tavole fotografiche, un altro pregevole soggetto, sulla fantapolitica cinematografica, a firma di Tino Ranieri. In fondo si trovano le schede (dati tecnici, riassunto della trama, estratti di giudizi critici), relative alle opere accolte nella retrospettiva, che è stata curata da Gianni Comencini. (Direttore del Festival è, si sa, Gastone Schiavotto, che cerca di conferirgli una qualificazione culturale.)

Lorenzo Pellizzari: *Il cinema sovietico dal « Bortnikov » all'« Ivan »,* « *Cinestudio* », n. 11, gennaio 1964 (Circolo Monzese del Cinema) - pagg. 40 + IV.

L'autore fa il punto sul cinema del « disgelo ». In appendice figurano la lettera di Sartre a " L'Unità " a proposito de *L'Infanzia di Ivan* e un testo di Vittorio Strada sullo stesso argo-

mento pure apparso su "L'Unità". Il Pellizzari ha utilmente pubblicato in appendice l'elenco di tutti i film sovietici distribuiti in Italia dal 1946 al 1963.

GUIDO FINK: *Il cinema indipendente americano,* « Filmquaderno » del Circolo del Cinema, Imola, 1964 - pagg. 32.

Destinato ad illustrare un breve ciclo di proiezioni, questo saggio — che riprende ed aggiorna quello pubblicato dallo stesso autore sul medesimo argomento, in « Cinestudio », n. 2 — reca l'impronta della finezza di gusto del Fink, oltre ad essere assai ben documentato. Il Fink trae inoltre vantaggio dalla sua diretta conoscenza del mondo americano. Ai quattro film del ciclo (*Sfida a Silver City, Jazz in un giorno d'estate, Ombre* e *I fucili degli alberi*) sono dedicati dall'autore singoli paragrafi del saggio.

TINO RANIERI: « *Nouvelle Vague* » *francese,* « Filmquaderno » del Circolo del Cinema, Imola, 1964 - pagg. 32.

Anche questo opuscolo illustra un ciclo di quattro film (*Les amants, I quattrocento colpi, Hiroshima mon amour, Fino all'ultimo respiro*) e ad essi — più che al fenomeno della *nouvelle vague* in generale — è dedicato. (Alla « corrente » sono riservate le pagine iniziali e conclusive, mentre ognuna delle quattro opere ha un suo capitolo, comprendente riassunto del soggetto, profilo critico del regista, breve esame del film).

Shakespeare in Italia, « Sipario », n. 218, Milano, giugno 1964 (Bompiani) - pagg. 100 + 4 non numerate, ill.

Sontuoso fascicolo speciale della bella rivista milanese, redatto da Franco Quadri, con la collaborazione di Ettore Capriolo. Contiene, oltre all'editoriale, scritti di Agostino Lombardo, Gabriele Baldini, Salvatore Quasimodo, Cesare Vico Lodovici, ancora Baldini, Mario Praz, Henry James, Henry George Lewes, Edward Robins, Jarro, Eugenio Zabel, Scipio Slataper, Silvio d'Amico, Piero Gobetti, E. Ferdinando Palmieri, Gerardo Guerrieri, Corrado Pavolini, ancora Guerrieri, Roberto Rebora, Tullio Kezich (« S. cineasta »), Sergio Surchi (« Il bardo al teleschermo »), nonché inchieste tra i registi e tra personalità di varî campi, ed un elenco con dati relativi a tutti i più imponenti spettacoli shakespeariani presentati in Italia dal 1948 in poi. Anche molte delle consuete cronache della rivista riguardano spettacoli shakespeariani. Il corredo illustrativo è splendido, con pagine dedicate ai singoli registi, etc.

AURÉLIU WEISS: *Le théatre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain,* Librairie 73, Parigi, 1964 - pagg. 106.

Interessante studio sulle « sources de sa (*di Pirandello*) penseé et la technique de ses créations théâtrales », nel quale si individuano punti di contatto fra l'opera di Pirandello e quella di diversi altri scrittori europei di varia statura.

AUGUST STRINDBERG: *Danza di morte,* Teatro Stabile di Genova, 1963 - pagg. 180, tavv. f. t.

Il quaderno, pubblicato in occasione della messa in scena di questo dramma di Strindberg, nella versione di Attilio Veraldi, è stato curato da Giovanni Cattanei, Ivo Chiesa e Luigi Squarzina, regista dello spettacolo. Oltre al dramma, esso contiene fra l'altro uno studio di Sergio Checconi su Strindberg ed uno di Claudio Bertieri, « La

sonata delle ombre », che riguarda Strindberg e il cinema. Bertieri ha lavorato su di una materia assai dispersa con quello scrupolo che gli è proprio ed ha fornito un ragguaglio attendibile sulle traduzioni cinematografiche di opere strindberghiane, corredandolo di opportuni riferimenti bibliografici e di una filmografia (dati essenziali).

AIDANO SCHMUKHER: *Teatro e spettacolo a Genova,* Stampato presso Tormena Industrie Grafiche, Genova, 1963 - pagg. 64, ill.

Questo singolare, attraente e ben stampato ed illustrato opuscolo traccia in sintesi la storia aneddotica delle sale di spettacolo genovesi, scomparse e no, attraverso i secoli, a cominciare dal famoso « Falcone ». Naturalmente si parla anche della trasformazione in cinema di certi teatri. Tutti i settori dello spettacolo sono ricordati, non esclusi i corsi mascherati carnevaleschi, etc. Un capitolo riguarda « La Settima Arte a Genova ». L'Autore ha aggiunto un'utile bibliografia, relativa a riviste, giornali e periodici teatrali editi a Genova.

GIULIO CESARE CASTELLO

Film usciti a Roma dal 1° al 31-X-1964

a cura di ROBERTO CHITI

Amore facile.
Assassinio a bordo - v. *Murder Ahoy!*
Balcone, Il - v. *The Balcony.*
Battaglia di Fort Apache, La - v. *Old Shatterhand.*
Caccia al maschio - v. *La chasse à l'homme.*
Capitan Newman - v. *Captain Newman, M. D.*
Circo e la sua grande avventura, Il - v. *Circus World.*
Concerto per un assassino - v. *La mort d'un tueur.*
Contratto per uccidere - v. *The Killers.*
Crisantemi per un delitto - v. *Les félins.*
Da 077 criminali a Hong Kong - v. *Weisse Fracht für Hong Kong.*
Deserto rosso.
Due seduttori, I - v. *Bedtime Story.*
Estasi di un delitto - v. *Ensayo de un crimen.*
Follie d'Europa.
Gemelli del Texas, I.
Giulietta e Romeo.
Indifferenti, Gli.
Jerry 8 3/4 - v. *The Patsy.*
Lunghe navi, Le - v. *The Long Ships.*
Maciste nell'inferno di Gengis Khan.
Mia signora, La.
Nemico pubblico - v. *The Public Enemy.*
Pazza eredità, La - v. *The Smallest Show on Earth.*
Per un pugno di dollari - El magnifico extranjero.
Rivolta dei Sioux, La - v. *Punos de rocha.*
Schiave esistono ancora, Le.
Scusa, me lo presti tuo marito? - v. *Good Neighbor Sam.*
Sedotti e bidonati.
Sette del Texas, I - v. *Camino del Sur.*
Settima alba, La - v. *The Seventh Dawn.*
Signora e i suoi mariti, La - v. *What Way to Go!*
Squadriglia 633 - v. *633 Squadron.*
Treno, Il - v. *Le train.*
Vangelo secondo Matteo, Il.
Vita privata di Henry Orient, La - v. *The World of Henry Orient.*
Zorro nella valle dei fantasmi - v. *La valle de los desaparecidos.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

Le note critiche sono state redatte da Leonardo Autera e Ernesto G. Laura.

AMORE FACILE — **r.:** Gianni Puccini - **s. e sc.:** Sandro Continenza, Bruno Baratti, G. Puccini - **f.:** Mario Montuori, Alfio Contini - **m.:** Aldo Piga - **scg.:** Nedo Azzini - **mo.:** Maurizio Lucidi - **int.:** Raimondo Vianello, Barbara Steele (epis. **Divorzio italo-americano**), Didi Perego, Riccardo Garrone (epis. **Casa rispettabile**), Vittorio Caprioli, Eleonora Rossi Drago (epis. **Il vedovo bianco**), Lena von Martens, Philippe Leroy (epis. **Uomo corretto**), Toni Ucci, Vittorio Congia, Franca Polesello, Marilù Asaro (epis. **Gita sfumata**), Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Linda Sini, Corrado Olmi - **p.:** Renato Jaboni, Renato Angiolini per la Ima Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

BALCONY, The (Il balcone) — **r.:** Joseph Strick - **s.:** dalla commedia « Le Balcon » di Jean Genet - **adatt.:** Bernard Frechtman - **sc.:** Ben Maddow - **f.:** George Folsey - **m.:** Igor Stravinsky - **scg.:** John Nicholson, Jean Owens, Gabriel Scognamillo - **mo.:** Chester W. Schaeffer - **int.:** Shelley Winters (Madame Irma), Peter Falk (capo della polizia), Lee Grant (Carmen), Peter Brocco (giudice), Kent Smith (il generale), Jeff Corey (vescovo), Ruby Dee (ladra), Leonard Nimoy (Roger), Joyce Jameson, Arnette Jens - **p.:** Joseph Strick, Ben Maddow per la Walter Reade-Sterling Films-Allen Hodgdon Productions - City Film Corp. - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Imperialcine (regionale).

Vedere giudizio di Giacomo Gambetti a pag. 78 del n. 8-9, agosto settembre 1964 (Venezia - film fuori Mostra).

BEDTIME STORY (I due seduttori) — **r.:** Ralph Levy - **s. e sc.:** Stanley Shapiro, Paul Henning - **f.** (Eastmancolor stampato in Technicolor): Clifford Stine - **m.:** Hans J. Salter - **scg.:** Alexander Golitzen, Robert Clatworthy - **mo.:** Milton Carruth - **int.:** Marlon Brando (Fred Benson), David Niven (Lawrence Jamison), Shirley Jones (Janet Walker), Dody Goodman (Fanny Eubank), Aram Stephan (monsieur André), Parley Baer (col. Williams), Marie Windsor (signora Sutton), Rebecca Sand (signora Trumble), Norman Alden (Dubin), Frances Robinson (miss Harrington), Henry Slate (Sattler), Susanne Cramer (Anna Kroeger), Cynthia Lynn (Frieda), Ilze Taurins (Hilda), Francine York (Gina) - **p.:** Stanley Shapiro per la Lankershim-Pennebaker / Universal International Picture - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Universal.

Si deve soprattutto all'affiatamento dei due scenaristi Henning e Shapiro e dei due interpreti Brando e Niven se questo film, diretto scioltamente da Ralph Levy, pur riproponendo motivi già ritriti dalla « commedia all'americana » degli anni trenta (quella di Lubitsch in particolare) non fa avvertire il peso di una vecchia maniera e rivela anzi non trascurabili doti di freschezza. Lo spunto è di futile stampo operettistico (una sfida ingaggiata tra due dongiovanni di professione che ha per posta la libertà, per chi dei due si rivelerà più astuto seduttore, di agire in esclusiva in una località della Costa Azzurra assai ricca di « occasioni »), ma le trovate sono dense e quasi sempre genuine, e per di più vivificate da un dialogo godibilmente cinico e graffiante. Brando e Niven si adattano così bene al gioco che è difficile dire se l'irruenza del primo, in un ruolo a lui non proprio consueto, ceda di qualche punto o prevalga sull'eleganza e lo stile del secondo, già adusato a simili personaggi. (L.A.).

CAMINO DEL SUR (I sette del Texas) — **r.:** Joaquin Romero Marchent - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Rafael Pacheco - **int.:** Paul Piaget, Gloria Milland, Robert Hundar, Jesus Puente, Fernando Sancho, Paco Sanz, Ralph Baldwin, Joe Camel, Gregory Wu - **p.:** Centauro Film / Pea Prod. - **o.:** Spagna-Italia, 1964 - **d.:** regionale.

CAPTAIN NEWMAN, M.D. (Capitan Newman) — **r.:** David Miller - **r. II° troupe:** Robert D. Webb.

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

CHASSE À L'HOMME, La (Caccia al maschio) — **r.:** Edouard Molinaro - **s. e sc.:** France Roche, Michel Audiard - **f.:** Andréas Winding - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** François de Lamothe - **int.:** Jean-Paul Belmondo (Fernand), Jean-Claude

Brialy (Antoine), Françoise Dorléac (Sandra), Marie Laforêt (Gisèle), Catherine Deneuve (Denise), Francis Blanche (Papatakes), Bernard Blier (Heurtin), Micheline Presle (Isabelle), Noël Roquevert (suocero di Fernand), Bernadette Lafont (Flora), Mireille Darc (Georgina), Claude Rich (Julien), Marie Dubois (Sophie), Hélène Duc (madame Armande), Michel Serrault, Jacqueline Millè - **p.:** Filmsonor-Procinex-Mondex / Euro International Films - **o.:** Francia-Italia, 1964 - **d.:** Euro.

Da qualche tempo Molinaro sembra aver abbandonato definitivamente il genere drammatico, con cui aveva iniziato la sua carriera, per quello leggero e farsesco. Benchè questo suo ultimo film non riesca a sostenere fino alla fine (troppo diluita rispetto alle altre è la storiella interpretata da Jean-Claude Brialy e Françoise Dorléac) il ritmo scoppiettante e frenetico con cui è impostato, e si riveli perciò inferiore al godibilissimo Arsène Lupin contre Arsène Lupin *(Arsenio Lupin contro Arsenio Lupin, 1962), si può dire che nel cambio egli ci abbia guadagnato. Grazie anche alle sue diavolerie tecniche (inquadrature che si succedono fulmineamente, incastri estemporanei, brevi accelerazioni o rallentamenti delle immagini) abilmente congegnate in funzione di un ritmo che non vuole lasciar respiro, ma grazie ancor più al sapido umore dei dialoghi di Audiard e all'affiatamento degli interpreti (fra i quali spiccano naturalmente Jean-Paul Belmondo e, in una breve parte, Micheline Presle),* La chasse à l'homme, *la cui trama è imperniata su tre scapoli per vocazione intrappolati infine nelle maglie del matrimonio, assicura un certo divertimento intessuto di estrosa ironia. Tutto sommato, preferiamo questi giochetti di Molinaro a quelli, più pretenziosi, di Philippe de Broca.* (L.A.)

CIRCUS WORLD (Il circo e la sua grande avventura) — r.: Henry Hathaway - **s.:** Philip Yordan e Nicholas Ray - **sc.:** Ben Hecht, Julian Halevy, James Edward Grant - **f.** (Super Technirama, Technicolor) : Jack Hildyard, Claude Renoir - **r. II° troupe:** Richard Talmadge - **m.:** Dimitri Tiomkin - **scg.:** John De Cuir - **c.:** Renie - **mo.:** Dorothy Spencer - **coord. operazioni circo:** Frank Capra jr. - **e. s.:** Alex Weldon - **int.:** John Wayne (Matt Masters), Claudia Cardinale (Toni Alfredo), Rita Hayworth (Lili Alfredo), Lloyd Nolan (Cap Carson), Richard Conte (Aldo Alfredo), John Smith (Steve McCabe), Henri Dantes (Emile Schuman), Wanda Rotha (signora Schuman), Katharyna (Giovanna, danzatrice acrobatica), Kay Walsh (Flo Hunt), Margaret Mac Grath (Anna figlia di Flo), Kathrine Ellison (Molly), Miles Malleson (Billy Rogers), Katharine Kath (Hilda), Moustache (barman), Franz Althoff e il suo Circo - **p.:** Samuel Bronston e Michael Waszynski per la S. Bronston Prod. - **o.:** U.S.A., 1964 - **d.:** Rank.

Diretto da Hathaway, ideato da Yordan e da Ray, sceneggiato, fra gli altri, da Ben Hecht, Circus World *aveva le premesse per farsi attendere come una variazione almeno intelligente sul vecchissimo tema cinematografico del circo. Al contrario, siamo di fronte alla quintessenza della convenzione, del falso sentimentale, della retorica, sicché si rimpiange il film di DeMille che almeno presentava, più di questo, una bella parata di « numeri » (qui invece si dà rilievo alla storia privata dei quattro protagonisti). Non è nemmeno una bella « serata d'onore » per i « divi »: la sola Hayworth, alle prese con un personaggio strappalacrime, se la cava con quella fine misura che ha acquistato con gli anni, mentre perfino John Wayne è stonato e sopra le righe.* (E.G.L.).

DESERTO ROSSO — r.: Michelangelo Antonioni - **d.:** Cineriz.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 23 e dati a pag. 28 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia).

ENSAYO DE UN CRIMEN (Estasi di un delitto) — r.: Luis Buñuel.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati in questo numero.

FÉLINS, LES o THE LOVE CAGE (Crisantemi per un delitto) — r.: René Clément - **s.:** dal romanzo poliziesco « Joy House » di Day Keene - **sc.:** R. Clément, Pascal Jardin, Charles Williams - **f.** (Franscope) : Henri Decae - **m.:** Lalo Schiffrin - **scg.:** Jean André - **mo.:** Fedora Zincone - **int.:** Alain Delon (Marc), Jane Fonda (Melinda), Lola Albright (Barbara), André Oumansky (Vincent), Carl Studer, Douking, Annette Poivre, Nick del Negro, Arthur Howard, Sorrel Booke, Jean-Pierre

Honoré, Marc Mazza, Jacques Bezard - **p.** : Jacques Bar per la C.I.P.R.A. - **o.** : Francia, 1964 - **d.** : M.G.M.

Il mestiere si affina con gli anni ; ma purtroppo a scapito, assai spesso, dell'intelligenza e del buon gusto. È quanto sta accadendo anche a René Clément, ormai del tutto immemore di essere stato la maggiore rivelazione del cinema francese dell'immediato dopoguerra. Egli già aveva segnato nel 1960 un limite assai basso di decadenza confezionando un elegante quanto inutile Plein soleil (*Delitto in pieno sole*) *; ma ora ha toccato il fondo con il balordo pasticcio di* Les félins, *ricavato da un romanzetto « nero » dell'americano Day Keene e infarcito di sesso e di violenza fino alla nausea. Sovraccarico di effetti calcolati a freddo (la « suspense » creata nella sequenza iniziale è diabolicamente magistrale) e di destrezze fotografiche (l'operatore è ancora una volta il prestigioso Henri Decae), il film è un continuo spreco di abilità gratuita ; ciò che fa rimpiangere ancor più i toni delicati e contenuti del sensibile autore di* Jeux interdits (*Giochi proibiti, 1952*). (L.A.).

FOLLIE D'EUROPA — **r., s.** e **sc.** : Free Baldwin - **f.** (Eastmancolor) : Angelo Filippini - **m.** : Marcello Giombini - **scg.** : Andrea Fantacci - **int.** : Alberto Bonucci (se stesso), Vittorio Congia (se stesso), Umberto D'Orsi (se stesso), Poupée la Rose, Jessica, Capoucine, Agnès, Nadia Safari, Mihn Kim - **p.** : Euroxy Film - Imprecine - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Titanus.

GEMELLI DEL TEXAS, I — **r.** : Steno - **s.** e **sc.** : Scarnicci e Tarabusi - **f.** (Eastmancolor) : Manuel Hernandez Sanjuan - **m.** : Gianni Ferrio - **scg.** : Antonio Visone - **c.** : Maria Luisa Panaro - **mo.** : Giuliana Attenni - **int.** : Walter Chiari (Fred-Kid), Raimondo Vianello (Bill-Joe), Diana Lorys (Fanny), Maria Jesus Mayor (Betty), Umberto Raho (Mike), Alfonso Rojas (Malanza), Miguel S. Del Castillo (Arnold), Joaquin Pamplona (capitano Lister), Carmen Esbri, Franca Polesello, Liana Del Balzo, Bruno Scipioni, Eugenio Galadini - **p.** : Emo Bistolfi per la Cineproduzione E. Bistolfi / Fenix Film - **o.** : Italia-Spagna, 1964 - **d.** : Warner Bros.

GIULIETTA E ROMEO — **r.** e **sc.** : Riccardo Freda - **s.** : dalla tragedia « Romeo and Juliet » di William Shakespeare - **f.** (Eastmancolor) : Gabor Pogany - **m.** : Ciaikowski, Rachmaninoff - **scg.** : Piero Filippone - **mo.** : Anna Amidei - **int.** : Rosemarie Dexter (Giulietta), Geronimo Meynier (Romeo), Tony Soler (nutrice), Carlos Estrada, José Marco - **p.** : Imprecine / Hispamer - **o.** : Italia-Spagna, 1964 - **d.** : Titanus.

GOOD NEIGHBOR SAM (Scusa, me lo presti tuo marito?) — **p.** e **r.** : David Swift.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

INDIFFERENTI, GLI — **r.** : Francesco Maselli.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati nel prossimo numero.

KILLERS, The (Contratto per uccidere) — **r.** : Donald Siegel.

Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

LONG SHIPS, The (Le lunghe navi) — **r.** : Jack Cardiff - **r. IIº troupe** : Cliff Lyons - **s.** : da un romanzo di Frank G. Bengtsson - **sc.** : Berkely Mather, Beverley Cross - **f.** (Technirama, Technicolor) : Christhoper Challis - **scg.** : John Hoesli, Zoran Zorcic, William Constable - **m.** : Dusan Radic - **c.** : Anthony Mendleson - **mo.** : Geoffrey Foot - **int.** : Richard Widmark (Rolfe), Sidney Poitier (Aly Mansuh), Russ Tamblyn (Orm), Rosanna Schiaffino (Aminah), Oscar Homolka (Krok), Beba Loncar (Gerda), Edward Judd (Sven), Clifford Evans (re Harald), Jeanne Moody (Ylva), Colin Blakely (Rhykka), Gordon Jackson (Vahlin), David Lodge (Olla), Paul Stassino (Raschid), Lionel Jeffries (Aziz) - **p.** : Irving Allen e Denis O'Dell per la Warwick Films / Avala - **o.** : Gran Bretagna-Jugoslavia, 1963 - **d.** : Columbia-Ceiad.

MACISTE NELL'INFERNO DI GENGIS KHAN — **r.** : Domenico Paolella - **s.** : Alessandro Ferrau, D. Paolella - **sc.** : A. Ferrau, Luciano Martino, D. Paolella -

(**f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Raffaello Masciocchi - **m.** : Carlo Savina - **scg.** : Alfredo Montori - **c.** : Vera Poggioni - **mo.** : Otello Colangeli - **int.** : Mark Forest (Maciste), José Greci (Arminia), Ken Clarke (Kubilai), Gloria Milland (Arias), Renato Rossini, Tullio Altamura, Renato Terra, Bruno Scipioni, Roldano Lupi, Mirko Ellis - **p.** : Felice Felicioni per la Jonia Film - **o.** : Italia, 1964 - **d.** : Jonia Film (regionale).

MIA SIGNORA, La — **r.** : Vari registi.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati in questo numero.

MORT D'UN TUEUR, La (Concerto per un assassino) — **r.** e **s.** : Robert Hossein - **sc.** : R. Hossein, Louis Martin, Claude Desailly, Georges-André Tabet - **f.** : Jean Boffety - **m.** : André Hossein - **scg.** : François de Lamothe - **mo.** : Marie-Sophie Dubus - **int.** : Robert Hossein (Pierre Massa), Marie-France Pisier (Maria), Simon Andrev (Luciano), Robert Dalban (Alberto), Jean Lefebvre (Tony), André Toscano (Flipper), Roger Dutoit (il « Vecchio »), Lila Kedrova (Claudia), Maurice Jacquin junior, Roger Carel, Scherry Young, Stivie Danik - **p.** : Les Films Copernic / Filmerc-Ciledial - **o.** : Francia-Italia, 1964 - **d.** : Columbia-Ceiad.

MURDER AHOY! (Assassinio a bordo) — **r.** : George Pollock - **s.** : dal personaggio « Miss Marple » creato da Agatha Christie - **sc.** : David Pursall e Jack Seddon - **f.** : Desmond Dickinson - **m.** : Ron Goodwin - **scg.** : Frank White - **mo.** : Ernest Walter - **int.** : Margaret Rutherford (Miss Marple), Lionel Jeffries (capitano Rhumstonec), Charles Tingwell (ispettore Craddock), Stringer Davis (signor Stringer), Joan Benham (Alice Fanbraid), Francis Mathews (ten. Compton), William Mervyn (Breeze-Connington), Norma Foster (Shirley Boston), Gerald Cross (ten. Dimchurch), Derek Nimmo (sottoten. Humbert), Miles Malleson (il vescovo), Terence Edmund (serg. Bacon), Tony Quinn (Kelly Tramp), Lucy Griffiths (Millie), Bernard Adams (Dusty Miller), Nicholas Parsons (dottor Crump), Edna Petrie (miss Pringle), Henry Oscar (Lord Rudkin), Roy Holder, Henry Longhurst - **p.** : Lawrence P. Bachmann per la M.G.M. - **o.** : Gran Bretagna, 1964 - **d.** : M.G.M.

OLD SHATTERHAND (La battaglia di Fort Apache) — **r.** : Hugo Fregonese - **s.** : da un romanzo di Karl May - **sc.** : Ladislao Fodor, R. A. Stemmle - **f.** (70 mm. Superpanorama, Eastmancolor) : Siegfried Hold - **m.** : Riz Ortolani - **scg.** : Otto Pischinger - **mo.** : Alfred Srp - **int.** : Lex Barker (John), Pierre Brice (Winneton), Daliah Lavi (Colomba), Guy Madison (capitano), Ralf Wolter, Gustavo Rojo, Rik Battaglia, Kitti Mattern, Alain Tissier, Charles Fawcett, Nikola Popovic, Mirko Ellis, Burschi Putzgruber, Bill Ramsey, Jim Burke - **p.** : C.C.C. / Serena Film / Criterion / Avala - **o.** : Germania Occ. - Italia - Francia - Jugoslavia, 1964 - **d.** : regionale.

PATSY, The (Jerry 8 e tre quarti) — **r.** : Jerry Lewis - **s.** e **sc.** : J. Lewis, Bill Richmond - **f.** (Technicolor) : Wallace Kelley - **m.** : David Raksin - **scg.** : Hal Pereira, Cary Odell - **mo.** : John Woodcock - **int.** : Jerry Lewis (Stanley Bolt), Ina Balin (Ellen Betz), Everett Sloane (Caryl Fergusson), Phil Harris (Chich Wymore), Keenan Wynn (Harry Silver), John Carradine (Bruce Alden), Peter Lorre (Morgan Heywood), Hans Conreid (prof. Mulerr), Phil Foster (Mayo Sloan), Richard Deacon, Neil Hamilton, Jerry Dumphy, Jerry Dexter, Scatman Crothers, Del Moore, Nancy Kulp, Fritz Feld, Jerome Cowan, Benny Rubin, Ned Wynn, Henry Slate - **p.** : Ernest D. Glucksman per la Jerry Lewis Enterprises - **o.** : U.S.A., 1964 - **d.** : Paramount.

Senza grandi innovazioni, Lewis ripropone la sua formula registica, che consiste in una serie di osservazioni satiriche su un ambiente determinato, stavolta quello di Hollywood : non v'è una vera vicenda né dei personaggi veri e propri. (*Prosegue, in altre parole, il riecheggiamento della formula di Tati*). *Jerry è Stanley, un anonimo fattorino che diventa un « divo » per creazione esclusiva della pubblicità. Molte « gags » sono di ottima lega, anche se il film nel complesso si fa presto dimenticare. Jerry Lewis tende ad accrescere il numero degli « asolo » come mimo, di cui è esemplare per eleganza e stile quello conclusivo di Stanley che si dipinge addosso un abito da sera.* (E.G.L.).

PER UN PUGNO DI DOLLARI / EL MAGNIFICO EXTRANJERO — **r.:** Bob Robertson [Sergio Leone].

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati in questo numero.

PUBLIC ENEMY, The (Nemico pubblico) — **r.:** William A. Wellman - **mo.:** Ed McCormick - **altri int.:** Snitz Edwards, Rita Flynn - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 86 e altri dati a pag. 92 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Retrospettiva Festival di Venezia).

PUNOS DE ROCHA (La rivolta dei Sioux) — **r.:** Martin R. Miller - **s.** e **sc.:** Gordon Finch, Bill Rogers - **f.:** Douglas Byrnes - **m.:** Gustavo Carrion - **mo.:** James L. Fields - **int.:** Charles B. Walton, James Howard, Cecil Milland, Mary Douglas, Steve Cramer, Jack Butler, Edmund Clift. - **p.:** A.F.M.C. Production - **o.:** Messico, 1958(?) - **d.:** Filmar (regionale).

SCHIAVE ESISTONO ANCORA, Le — **r.:** Roberto Malenotti [iniziato da Folco Quilici] - **s.:** dal libro « Le schiave » di Sean O' Callaghan - **sc.:** Baccio Bandini e Gianfranco Calderari - **f.** (Eastmancolor) : Adalberto Albertini, Aldo Nascimben, Giuseppe Pinori, Nanni Scarpellini, Aldo Tonti - **m.:** Teo Usuelli - **mo.:** Eraldo Da Roma - **p.:** Maleno Malenotti per la GE.SI. / Cisa / Les Film Agiman - **o.:** Italia-Francia, 1964 - **d.:** Cineriz.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti in questo numero (rubrica : I documentari).

SEDOTTI E BIDONATI — **r.:** Giorgio Bianchi - **s.** e **sc.:** Roberto Gianviti e Amedeo Sollazzo, da un'idea di Roberto Amoroso - **f.:** Adalberto Albertini, Erico Menczer - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Franco Fontana - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Franco Franchi, Ciccio Ingrassia, Mia e Pia Genberg, Miranda Martino, Alberto Bonucci, Leopoldo Trieste, Pietro De Vico, Alfredo Marchetti, Elena Nicolai, Oreste Palella, Romano Giomini - **p.:** Roberto Amoroso per la Romana film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Euro.

SEVENTH DAWN, The (La settima alba) — **r.:** Lewis Gilbert - **s.:** dal romanzo « The Durian Tree » di Michael Keon - **sc.:** Karl Tunberg - **f.** (Technicolor) ; Frederick Young - **m.:** Riz Ortolani - **scg.:** John Stoll, Herbert Smith - **mo.:** John Shirley - **int:** William Holden (Ferris), Susannah York (Candace), Capucine (Dhana), Tetsuro Tamba (Ng), Michael Goodliffe (Trumpey), Allan Cuthbertson (Cavendish), Maurice Denham (Tarlton), Sidney Tafler (C.P.O.), Buelah Quo (Ah Ming), Hugh Robinson (Giudice), Tony Price (Morley), Griffiths Alun (Sedgwick), Christopher Allen (C.I.D.), Yap Mook Fui (Lim) - **p.:** Charles K. Feldman e John Dark per la Holdean - **o.:** U.S.A. - Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Dear-U.A.

633 SQUADRON (Squadriglia 633) — **r.:** Walter E. Grauman - **r. II° troupe:** Roy Stevens - **s.:** da un romanzo di Frederick E. Smith - **sc.:** James Clavell, Howard Koch - **f** (Panavision, Technicolor stampato in De Luxe) : Edward Scaife, John Wilcox - **m.:** Ron Goodwin - **scg.:** Michael Stringer - **mo.:** Bert Bates - **e. s.:** Tom Howard - **int.:** Cliff Robertson (comandante Roy Grant), George Chakiris (ten. Erik Bergman), Maria Perscky (Hilde Bergman), Harry Andrews (vice maresciallo dell'aria Davis), Donald Houston (capitano di squadriglia Tom Barrett), Michael Goodliffe (comandante di squadriglia Bill Adams), Angus Lennie (ten. Hoppy Hopkinson), John Meillon (ten. Gillibrand), Scott Finch (ten. Bissel), John Bonney (ten. Scott), Suzan Farmer (Mary), Barbara Archer (Rosie), Arnold Locke (Kearns), Julian Sherrier (ten. Singh), John Curch (ten. Evans), John Briggs (ten. Jones), Sean Kelly (ten. Nigel), Edward Brayshaw (ten. Greiner), Peter Kriss (ten. Milner), Jeremy Wagg (ten. Reynolds), Geoffrey Frederick (ten. Frank), Richard Shaw (Johansen), Anne Ridler (donna SS), Cavan Malone (Ericsen), Drewe Henley (Thor), John Dray (Henrik), Chris Williams (Goth) - **p.:** Cecil F. Ford per la Mirisch - **o.:** Gran Bretagna, 1964 - **d.:** Dear-U.A.

SMALLEST SHOW ON EARTH, The (La pazza eredità) — **r.:** Basil Dearden - **s.** e **sc.:** William Rose, John Eldridge - **f.:** Douglas Slocombe - **m.:** William Alwyn - **scg.:** Allan Harris - **mo.:** Oswald Hafenrichter - **int.:** Bill Travers (Matt Spenser), Virginia McKenna (Jean Spenser), Leslie Phillips (Robin Carter), Peter Sellers (Leslie Quill), Margaret Rutherford (signora Fasackalee), Bernard Miles (il vecchio Tom), Francis de Wolff (Hardcastle), June Cunningham (Marlene Hogg), Sidney James (Hogg), David Simmons - **p.:** Michael Relph per la Frank Launder e Sidney Gilliat in associazione con la British Lion - **o.:** Gran Bretagna, 1957 - **d.:** regionale.

È un gradevole esempio di commedia inglese « minore », giocata con estro da un quartetto di abili commedianti. La vicenda è minima: una coppia di sposini eredita da uno zio semisconosciuto un cinema di infimo ordine in un paesetto, e lo gestisce per qualche tempo finché riesce a rivenderlo. Spassose sono le sequenze « false » di film tipici che vi si proiettano — « western », storie d'amore — e l'analisi delle reazioni d'un pubblico popolare per antonomasia è precisa. In apparizioni marginali ma piene di sugo sono Margaret Rutherford, la dignitosa cassiera, e Peter Sellers, l'operatore di cabina. (E.G.L.).

TRAIN, Le (Il treno) — **r.:** John Frankenheimer e Bernard Farrel.

Vedere recensione di M. Morandini e dati in questo numero.

VALLE DE LOS DESAPARECIDOS, El (Zorro nella valle dei fantasmi) — **r.:** Rafael Baledon - **int.:** Jeff Stone, Maria Rivas, Pedro Diaguillon - **p.:** Taletalia Film - **o.:** Messico, 1961 (?) - **d.:** regionale.

VANGELO SECONDO MATTEO, Il — **r.:** Pier Paolo Pasolini - **d.:** Titanus.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 17 e dati a pag. 28 del n. 8-9, agosto-settembre 1964 (Mostra di Venezia).

WEISSE FRACHT FUR HONGKONG (Da 077 criminali a Hong Kong) — **r.:** Helmut Ashley e Giorgio Stegani - **s.** e **sc.:** Werner Zibaso - **dial. italiani:** Monica Felt - **f.** (Ultrascope, Technicolor): Klaus von Rautenfeld, Elio Polacchi - **m.:** Willi Mattes - **scg.:** Hans Berthel - **mo.:** Herbert Taschner, Paolo Wochicievic - **e. s.:** Jack Lee - **int.:** Horst Frank, Brad Harris, Maria Perschy, Philippe Lemaire, Lily Mantovani, Mario Lanfranchi, Dietmar Schoener, Dorothée Parker, Pascale Roberts - **p.:** Rapid Film / Terra Film - Mercury Film - Gale International / Société Nouvelle de Cinématographie - **o.:** Germania Occid. - Italia - Francia, 1964 - **d.:** regionale.

WHAT WAY TO GO! (La signora e i suoi mariti) — **r.:** Jack Lee - Thompson - **s.:** Gwen Davis - **sc.:** Betty Comden, Adolph Green - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - **m.:** Nelson Riddle - **scg.:** Jack Martin Smith, Ted Haworth - **mo.:** Marjorie Fowler - **cor.:** Gene Kelly - **int.:** Shirley MacLaine (Louisa), Paul Newman (Larry Flint), Robert Mitchum (Rod Anderson), Dean Martin (Leonard Crawley), Gene Kelly (Jerry Benson), Robert Cummings (dott. Steffanson), Dick Van Dyke (Edgar Hopper), Reginald Gardiner (pittore), Margaret Dumont (signora Foster), Lou Nova (Trentino), Fifi D'Orsay (baronessa), Maurice Marsac (René), Wally Vernon (agente), Jane Wald (Polly), Lenny Kent (avvocato di Hollywood) - **p.:** Arthur P. Jacobs per la Apjack-Orchard - **o.:** U.S.A., 1963 - **d.:** Dear-Fox.

Un bello spunto guastato da una scialba esecuzione. Shirley MacLaine è Louisa, una donna che per quattro volte sposa uomini poveri, porta loro fortuna perché questi improvvisamente si arricchiscono a dismisura e insieme sfortuna perché, dopo esser diventati miliardari, muoiono in ancor giovane età. Lee-Thompson è un buon artigiano e il suo tocco si vede, nella eccellente resa interpretativa di tutti, nella scioltezza delle varie sequenze, nel brio degli scambi di battute. Il difetto è in sede di sceneggiatura, dove Betty Comden e Adolph Green hanno pedissequamente ripetuto per quattro volte lo schema-base, sicchè ogni piega della vicenza diventa, dopo un po', prevedibile. I mo-

menti più felici del film sono le sequenze di film-tipo (Louisa fa una sintesi di ciascun « ménage » matrimoniale « à la maniere de » un film, che so, alla De Mille-mondano o alla Minnelli ecc.). Gene Kelly, tornato al ballo dopo una lunga parentesi, è al centro d'un quadro coreografico in cui riveste pateticamente i panni del marinaio, come ai suoi anni più felici. (E.G.L.).

WORLD OF HENRY ORIENT, The (La vita privata di Henry Orient) —r. : George Roy Hill. — **d. :** Dear-U.A.

Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 50 e dati a pag. 68 del n. 4-5, aprile-maggio 1964 (Cannes '64).

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

I LIBRI

IN COPERTINA: *Harpo Marx o della distruzione.*

BIANCO E NERO

1964

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

INDICI GENERALI DELL'ANNATA XXV (1964)

Indice per materie

b) NOTE CRITICHE

Filmografie

Interviste e colloqui

Libri e bibliografie

Mostre e manifestazioni varie

La mostra di Venezia

Musica e film

Numeri speciali

Recitazione e attori

Regia e registi

Storia

Teatro e cinema

Televisione

Varie

Vita del C.S.C.

Indice per autori

Indice dei film

(* = documentario o cortometraggio; ** = film a formato ridotto)
I numeri in neretto si riferiscono ai film apparsi nel notiziario in colore.

Indice dei registi